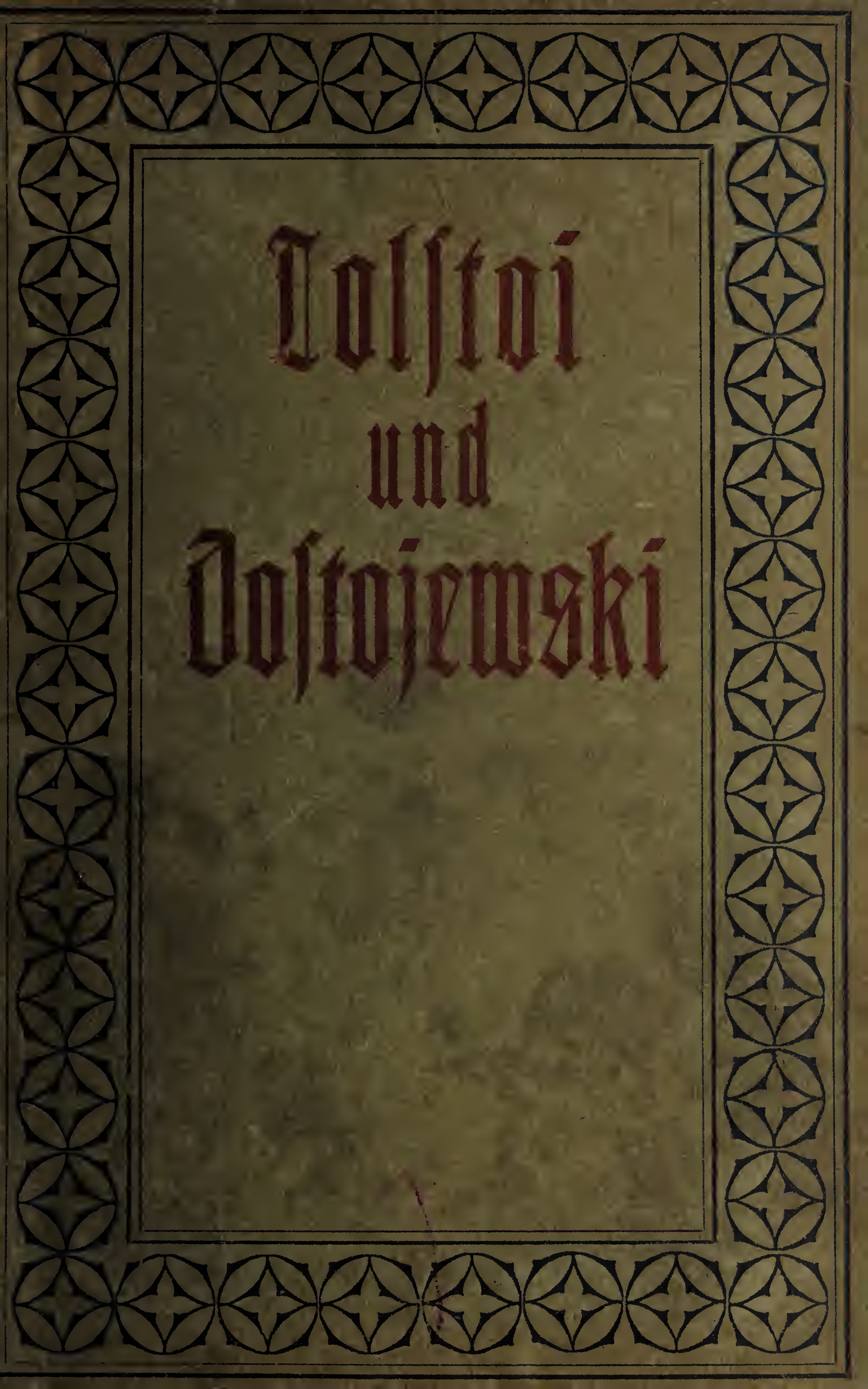
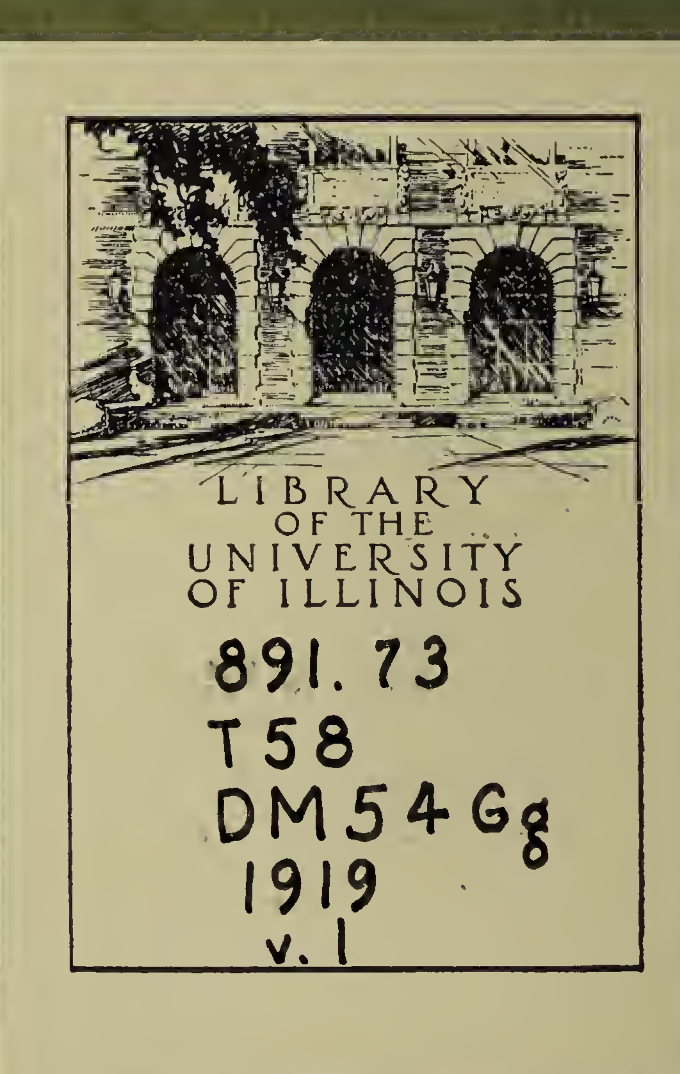

Tolstoi
und
Dostojewski


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

A. Stadein

Tolstoi und Dostojewski

Leben — Schaffen — Religion

von

Dmitri Sergejewitsch Mereschkowski

Deutsch von Carl von Gütschow

Erster Band

Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler

Zweite durchgesehene und ergänzte Ausgabe



Berlin O 27

Karl Voegels Verlag G. m. b. H.

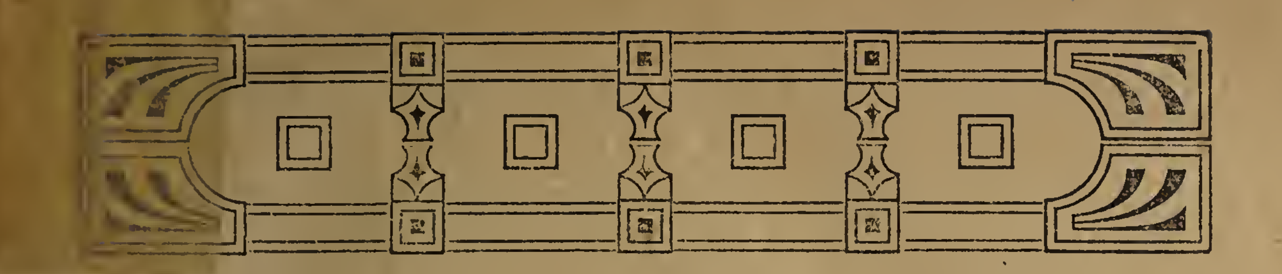
1919

Tolstoi und Dostojewski



Karl Voegels Verlag G. m. b. H., Berlin O 27.

Tolstoi und Dostojewski als Menschen



Einleitung.

Die Generation in Rußland, die in der Zeit zwischen den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts ins bewußte Leben getreten ist, befindet sich gegenüber der Zukunft der russischen Kultur in einer so schwierigen und verantwortungsvollen Lage, wie vielleicht keine einzige Generation seit der Zeit Peters des Großen.

Ich sage: seit Peter dem Großen, denn gerade das Verhältnis zu Peter bildet gewissermaßen die Wasserscheide zwischen den zwei großen Strömungen innerhalb des russischen historischen Denkens in den letzten zwei Jahrhunderten, — obgleich in Wirklichkeit der Kampf zwischen diesen zwei Richtungen, die man so oberflächlich und unvollkommen als „Westlertum" und „Slawophilentum" bezeichnet, in viel frühere Geschichtsepochen zurückgreift, als die Zeit Peters des Großen. Die westlerische Verneinung einer eigenen Idee in der russischen Kultur, das Bestreben, in ihr nur eine Fortsetzung, wo nicht gar eine bloße Nachahmung der europäischen zu sehen, die slawophile Behauptung dieser eigenen Idee und die Gegenüberstellung der russischen und der westlichen Kultur — in so extremer, reiner Form sind die beiden Strömungen nirgends außer in abstrakten Spekulationen zu finden. In jederart Schaffen aber, sei es nun wissenschaftlich-historisch oder künstlerisch, kommen sie einander unwillkürlich näher, berühren sich, ohne doch jemals völlig miteinander zu verschmelzen. So tritt bei allen großen russischen Männern, von Lomonossow über Puschkin bis zu Turgeniew, Gontscharow, L. Tolstoi und Dostojewski, trotz stärkster Beeinflussung durch die westliche Kultur, doch auch die originale russische Idee zutage, wenn auch weniger klar und bewußt, als die allgemein europäischen Ideen. In dieser mangelnden Klarheit und Bewußtheit liegt bis auf den heutigen Tag die Hauptschwäche der Lehrer des Slawophilentums.

Während die Westler auf die allgemeine europäische Kultur und auf die Tat Peters des Großen als auf ein bestimmtes und bewußtes Ideal hinweisen konnten, waren die Slawophilen dazu verdammt, sich in unbestimmten romantischen Klagen über die Vergangenheit und in ebenso unbestimmten und romantischen Hoffnungen auf die Zukunft zu ergehen. Sie konnten nur auf die allzu klaren, aber unbeweglichen, erstarrten geschichtlichen Formen hinweisen, oder auf die allzu unklaren, formlosen, nebelhaften Fernen, auf das, was schon gestorben war, oder auf das, was erst geboren werden sollte.

Dostojewski hat diese Krankheit des Slawophilentums gefühlt und auf sie hingewiesen — den Mangel an Klarheit und Bewußtheit, „das träumerische Element des Slawophilentums“, wie er es nennt. „Das Slawophilentum besteht noch immer auf seinem unklaren und unbestimmten Ideal. So ist in jedem Falle das Westlertum realer als das Slawophilentum; trotz aller Irrtümer ist es weiter vorgeschritten, denn es ist Bewegung in ihm, während das Slawophilentum sich nicht vom Platz gerührt hat und sich das sogar noch als hohe Ehre anrechnet.“

Das Westlertum schien Dostojewski realer als das Slawophilentum, weil es sich auf bestimmte Erscheinungen der europäischen Kultur berufen konnte, während das Slawophilentum, trotz aller Bemühungen, in der russischen Kultur nichts der europäischen Kultur Gleichwertiges, Gleichbedeutendes und zugleich ebenso Bestimmtes und Abgeschlossenes finden konnte. So dachte Dostojewski im Jahre 1861. Sechzehn Jahre später glaubte er diese von den Slawophilen gesuchte und nicht gefundene bestimmte, große Erscheinung der russischen Kultur gefunden zu haben, die bewußt, in voller Klarheit den europäischen Völkern gezeigt und gegenübergestellt werden konnte — in der neuen, von Puschkin ausgegangenen russischen Literatur.

„Dieses Buch,“ schrieb er 1877 in seinem „Tagebuch eines Schriftstellers“ über Tolstois damals eben erschienene „Anna Karenina“, — „dieses Buch ist in meinen Augen zu einer gewaltigen Tatsache geworden, die in Europa für uns sprechen soll, jener so lange gesuchten Tatsache, auf die wir Europa hinweisen können. ‚Anna Karenina‘ ist ein Meisterwerk, mit dem sich gegenwärtig nichts in der europäischen Literatur messen kann, zweitens aber ist das Werk der Idee nach ganz u n s e r, ganz russisch, hat eben das, was unsere Eigentümlichkeit gegenüber der westeuropäischen Welt ausmacht. Wenn

wir Dichtungen von einer solchen Kraft der Idee und der Darstellung besitzen, — wie kann Europa da noch unsere Selbständigkeit leugnen, behaupten, daß wir nichts Eigenes zu sagen hätten? Diese Frage muß einem in diesem Fall ganz von selbst kommen."

Damals mochten diese Worte übermäßig kühn und selbstbewußt scheinen. Jetzt kommen wir uns fast schüchtern vor, jedenfalls nicht klar und bestimmt genug. Dostojewski hat in ihnen nur auf einen kleinen Teil der universalen Bedeutung hingewiesen, die sich uns in immer größerer Klarheit in der russischen Literatur offenbart. Dazu mußte man, wie das uns beschieden ward, nicht nur die volle Entfaltung d s künstlerischen Schaffens, sondern auch die ganze tragische Entwicklung der sittlichen und religiösen Persönlichkeit L. Tolstois gesehen haben, man mußte die tiefe Übereinstimmung und den tiefen Gegensatz zwischen L. Tolstoi und Dostojewski in ihrer gemeinsamen Abhängigkeit von Puschkin verstanden haben. Das ist schon wirklich, wie Dostojewski sagt, „eine Tatsache von besonderer Bedeutung", eine schon fast erkannte, wenn auch noch nicht ausgesprochene, schon bestimmte, in Fleisch und Blut gekleidete Erscheinung der russischen und zugleich auch der universalen Kultur. Nur die feinfühligsten Männer in Westeuropa — Renan, Flaubert, Nietzsche — vermochten den Sinn dieser Erscheinung wenn nicht zu erraten, so doch mindestens zu ahnen. Aber noch bis auf den heutigen Tag bleibt trotz der „russischen Mode" der letzten Jahrzehnte das Verhalten der europäischen Kritik zur russischen Literatur größtenteils oberflächlich und durch den Zufall bedingt. Bis auf den heutigen Tag ahnt sie die wirkliche Größe ihrer universalen Bedeutung nicht, die wir Russen schon sehen, da uns der Urquell der russischen Dichtung, Puschkin, offen steht, der für fremde Blicke immer noch unzugänglich ist. Und wir können nicht mehr zurück — weder zu den Westlern, die die eigene Idee der russischen Kultur leugnen, noch zu den Slawophilen — zu diesen noch weniger, und zwar nicht, weil ihre Predigt uns zu kühn und stolz erscheint — vielleicht ist unser Glauben an die Zukunft Rußlands noch verwegener, noch selbstherrlicher — sondern nur deshalb, weil diese Buchmenschen, diese träumenden und spekulierenden Philosophen der vierziger Jahre in unseren Augen viel zu ergebene und ängstliche Schüler der deutschen Metaphysik sind, verkappte Germanophilen, naive Hegelianer. Und wenn die Prophezeiung Dostojewskis: „Rußland wird der Welt das größte Wort sagen, das diese je vernommen" — vorzeitig war, so

nur, weil er selbst dieses Wort nicht zu Ende gesagt, seine Erkenntnis nicht bis auf die letzte Stufe der möglichen Klarheit gebracht hat, weil er vor der letzten Konsequenz aus seinen eigenen Gedanken zurückgeschreckt ist, ihre Spitze abgebrochen, ihren Stachel abgestumpft hat, weil er, als er bis an den Rand des Abgrunds gekommen war, sich von ihm abgewendet, und um nicht zu stürzen, wieder nach den unbeweglichen, versteinerten historischen Formen des Slawophilentums gegriffen hat, — dieselben, zu deren Zerstörung er vielleicht mehr als jeder andere beigetragen. Es bedarf in der Tat einer großen Klarheit und Nüchternheit des Geistes, um, ohne von Schwindel gefaßt zu werden, ohne in den Rausch nationaler Eitelkeit zu versinken, das Universale der in der russischen Literatur offenbarten Idee anzuerkennen. Vielleicht ist diese Anerkennung für unser schwaches und kränkliches Geschlecht mehr furchtbar als verlockend: ich meine die furchtbare, fast unerträgliche Last der Verantwortung.

Aber obgleich oder vielmehr — weil wir die eigene russische Idee anerkannt haben, können wir nicht — was uns das auch kosten möge und was für verhängnisvolle Widersprüche uns auch drohen mögen — uns von der westlichen Kultur hochmütig abwenden oder die Augen kleinmütig vor ihr verschließen, wie das die Slawophilen machten. Wir können nicht vergessen, daß gerade Dostojewski, und zwar eben in der Zeit, wo er extremer Slawophile war, oder doch sein wollte, unserer russischen Liebe zu Europa, unserm russischen Heimweh nach dem Westen einen so starken und bestimmten Ausdruck verliehen hat, wie keiner von unsern Westlern: „Wir Russen,“ sagt er, „haben zwei Vaterländer: unser Rußland und Europa.“ — „Europa — das ist doch ein furchtbares und heiliges Ding! O wißt ihr denn überhaupt, wie teuer uns slawophilen Schwärmern dieses Europa ist, dieses Land der heiligen Wunder!“ — „Wißt ihr, wieviel Tränen, wieviel Herzweh uns das Geschick dieses teuren und uns verwandten Landes verursacht, wie uns diese finstern Wolken schrecken, die seinen Himmel immer mehr und mehr zudecken? Dem Russen ist Europa ebenso teuer, wie Rußland. Oh, noch teurer! Man kann Rußland nicht mehr lieben, als ich es liebe, aber ich habe mir nie Vorwürfe gemacht, daß Venedig, Rom, Paris, die Schätze ihrer Wissenschaft, ihre ganze Geschichte mir noch teurer waren, als Rußland. Oh, dem Russen sind diese alten fremden Steine teuer, diese Wunder der alten Gotteswelt, diese Trümmer heiliger Wunder; ja das alles ist uns

teurer, als ihnen selbst!" — „Ich will nach Europa reisen, Aljoscha," sagt Iwan Karamasow, „und ich weiß doch, daß ich nur auf einen Friedhof komme, aber auf den aller-allerteuersten Friedhof, das ist's! Teure Entschlafene ruhen dort, jeder Grabstein kündet von einem so heißen einstigen Leben, einem so leidenschaftlichen Glauben an die eigene Tat, an die eigene Wahrheit, an den eigenen Kampf und an die eigene Wissenschaft, daß ich — ich weiß es im voraus — auf den Boden sinken werde und diese Steine küssen und über ihnen weinen — und doch dabei mit meiner ganzen Seele überzeugt sein, daß das alles längst schon ein Friedhof ist und nichts mehr!"

Ist es wirklich nur ein Friedhof? Aber Europa ist für den Russen — so hat er doch selbst gesagt — sein zweites Vaterland! Kann denn das Vaterland eines lebendigen Volkes ein Friedhof sein? Nein, so stark und leidenschaftlich er diesem Gefühl auch Ausdruck gegeben hat, — das letzte Wort von unserem russischen Heimweh nach Europa hat er doch nicht gesprochen, wie er auch seinem Glauben an die Zukunft Rußlands nicht vollen Ausdruck verliehen hat. Mag Europa ein Friedhof sein. Wir wissen jetzt schon, daß auf diesem Friedhof nicht nur Menschen, Heroen, sondern auch Götter bestattet sind. Götter haben aber die Eigenschaft, daß sie auch in ihren Särgen ihre Unsterblichkeit bewahren, so daß man niemals, mag man sie auch noch so tief verscharren, sicher sein kann, daß sie wirklich tot sind. Vielleicht haben sie sich nur tot gestellt und schlafen in Erwartung der Wiedergeburt, wie das Samenkorn auf den Frühling wartet. Erschienen sie nicht in der dunkelsten Mitternacht des Mittelalters den frömmsten christlichen Glaubenshelden als schauerliche und verführerische Dämonen? Wenn aber die Götter erwachen und aus ihren Gräbern steigen, dann fügen sich die „alten Steine" zu neuen Tempeln zusammen, die „Trümmer heiliger Wunder" zu neuen lebendigen Wundern.

Vor kurzem noch waren wir Zeugen der Auferstehung zweier olympischer Götter, des Apollo und des Dionys, auf dem alten europäischen Friedhof, in dem so frühlinghaften Jugendwerke Friedrich Nietzsches von der Geburt der Tragödie. Und für uns Russen war diese Erscheinung des neuen Apollo und Dionys um so bedeutungsvoller, als sie uns an die Vision des Knaben Puschkin erinnerte, der aus der Schule der christlichen Lehrerin mit den „himmelslichten Augen", mit Worten „voller Heiligkeit", in die „prächt'ge Nacht des *fremden* Gartens" floh, zu den heidnischen Götzenbildern:

Es lockten dort zwei Wunderwerke mich
Durch ihrer zauberhaften Schönheit Glanz.
Von zwei Dämonen waren es die Bilder:
Den Delphischen Götzen stellt das eine dar;
Ein ungeheurer, grauenhafter Stolz
Sprach aus den jungen, zornig-strengen Zügen,
Und alles atmete gewalt'ge Kraft.
Der andere frauenähnlich, üppig, lüstern,
Ein zweifelhaft und trügrisch Ideal,
Ein Lügengeist und doch berückend schön.

Auch wir sind Zeugen der Vereinigung dieser zwei entgegengesetzten Dämonen in der noch ungewöhnlicheren und geheimnisvolleren Erscheinung Zarathustras gewesen. Und wir mußten in ihm Jenen erkennen, von dem Dostojewski sein ganzes Leben lang verfolgt und gequält wurde, wir mußten den Menschengott im Übermenschen erkennen. Und wunderbar, fast unglaublich schien uns dieses Zusammentreffen des neuesten, extremsten Europäers und des russischesten Russen. Von keinerlei Einfluß oder Entlehnung kann hier die Rede sein. Von zwei verschiedenen, entgegengesetzten Seiten sind sie an denselben Abgrund gelangt. Der Übermensch ist der letzte Punkt, der spitzeste Gipfel des großen Gebirgskamms der europäischen Philosophie mit seinen jahrhundertalten Wurzeln der empörten, einsamen und isolierten Persönlichkeit. Weiter kann man nicht mehr gehen: der geschichtliche Weg ist durchschritten; weiter kommt der Abgrund, Sturz oder Flug, der übergeschichtliche Weg, die Religion.

Einen besondern überraschenden Sinn hat für uns Russen die Erscheinung Zarathustras auch deshalb, weil wir dem Volke angehören, das der Welt die in der neuern Geschichte Europas größte, vielleicht einzige Verkörperung eines übermenschlichen Willens geschenkt hat — in der Person Peters des Großen. Der religiöse Teil des russischen Volkes schuf eine seltsame und bisher noch wenig erforschte Legende von Peter als dem Antichrist, dem apokalyptischen „Tier, das aus dem Abgrund aufsteigt“ (Offenb. 11, 7). Und derjenige Russe, der dem Geiste nach Peter am nächsten war, der ihn am tiefsten verstanden hatte, der russische Sänger des Apollo und Dionys, Puschkin, richtete an ihn die von dem uns so wohlbekannten prophetischen Schauer durchdrungene Frage:

Auf steiler Höh, an Abgrunds Rand
Bäumt sich nicht so und weicht zurücke,
Von deiner eisenstarken Hand
Emporgezerrt, dein eignes Land,
Gewalt'ger Lenker der Geschicke?

„Die Reform Peters," sagt Dostojewski, „die sich bis in unsere Zeit hinein erstreckt, hat endlich ihren Endpunkt erreicht. Weiter kann man nicht gehen, weiter führt der Weg nicht. Er ist ganz durchmessen." Und an einer andern Stelle, in einem seiner letzten Briefe: „Ganz Rußland steht an einem Endpunkte, schwankt über dem Abgrund." Ist das nicht derselbe Abgrund, von dem Puschkin redet, — über dem der eherne Reiter auf seinem eisbedeckten Granitblock Rußland mit eisernem Zügel emporgerissen hat, daß es sich bäumen muß? So furchtbar, wie unsere Generation, hat noch keine seit Peter diesen Abgrund gefühlt. Im Westen, d. h. in Europa, der „wilde Geist", im Osten, d. h. in Rußland, der „milde Geist", wie die Moskauer Bücherweisen des 17. Jahrhunderts in ihren Kosmographien behaupteten, oder, um mit Dostojewski zu reden, der Menschengott und der Gottmensch, Christus und Antichrist — das sind die zwei entgegengesetzten Ränder dieses Abgrunds. Und unser Unglück oder Glück ist es, daß wir wirklich „zwei Vaterländer — unser Rußland und Europa" haben, und daß wir keines von beiden verleugnen können: wir müssen entweder zugrunde gehen oder beide Ränder des Abgrunds in uns vereinen.

Dostojewski hat recht: von der einen wie von der anderen Seite, von West wie von Ost ist der ganze Weg durchmessen, ist der geschichtliche Weg zu Ende — weiter gehen kann man nicht; aber wir wissen, daß, wenn die Geschichte zu Ende ist, die Religion beginnt. Am Abgrundsrand kommt unwillkürlich und natürlich der Gedanke an Flügel, an den Flug, an den übergeschichtlichen Weg, an die Religion. Nietzsche, der im Namen des Menschengottes mit dem Gottmenschen kämpfte, — hat er ihn besiegt? Dostojewski, der im Namen des Gottmenschen mit dem Menschengotte kämpfte, — hat er ihn überwunden? Das ist die Frage, von der die ganze Zukunft nicht nur der russischen, sondern der Weltkultur abhängt.

Als ich vor einigen Jahren in einem Aufsatz über Puschkin den Gedanken aussprach, seine Haupteigentümlichkeit im Vergleich mit den andern großen europäischen Dichtern bestehe in der Lösung der universalen Widersprüche, in der Synthese der zwei Prinzipien, des heidnischen und des christlichen, zu einer bisher nicht dagewesenen Harmonie, — da warf man mir vor, daß ich Puschkin meine eigenen, angeblich „nietzscheanischen" Gedanken unterlege, obgleich kaum ein Gedanke in größerem Widerspruch zu den letzten Konsequenzen des Nietzscheanismus stehen dürfte, als eben dieser Gedanke einer Vereinigung zweier

Prinzipien. Mehr als jeder andere fühle ich, wie ungenügend und unvollkommen meine Worte waren, aber ich kann sie trotzdem nicht widerrufen.

Wollten meine Richter konsequent sein, so mußten sie auch Dostojewski vorwerfen, daß er Puschkin seine eigenen Gedanken zuschrieb. „Gerade jetzt", sagt Dostojewski, „hat sich in Europa alles zu gleicher Zeit erhoben, alle Weltfragen sind mit einem Male aufgetaucht und damit auch alle Weltwidersprüche." Und in den Schlußworten seiner Puschkinrede, wo er von dem eigentlichen Wesen der Puschkinschen Weltanschauung spricht und Puschkin als den unverstandenen Verkünder der kommenden russischen Kultur bezeichnet, kommt er noch einmal auf diese Widersprüche zurück:

„Später, das glaube ich fest, werden wir — d. h. natürlich nicht wir persönlich, sondern die kommenden russischen Menschen — alle bis auf den letzten begriffen haben, daß ein echter, ganzer Russe werden nichts anderes bedeutet als: bemüht sein, Versöhnung in die europäischen Widersprüche zu tragen." Was sind denn das für Widersprüche? Sind es nicht dieselben, an denen er selbst sein ganzes Leben lang litt, an die er immer dachte, und die er in einem seiner letzten Tagebücher so klar formuliert hat, wie bisher noch nie ein Mensch von ihnen gesprochen:

„Die zwei entgegengesetzten Ideen, die es überhaupt auf Erden geben kann, sind aufeinander gestoßen: der Menschengott steht dem Gottmenschen gegenüber, der Apollo von Belvedere und Christus."

Das ist ja aber doch jener „universale Widerspruch", von dem ich in meinem Puschkin-Aufsatz sprach, dessen Lösung ich in ihm suchte. Es ist wahr, Dostojewski spricht auch hier das letzte Wort nicht aus, wie von plötzlicher Furcht ergriffen. Allein auf der gegenwärtigen Stufe der allgemeinen, unvermeidlichen Erkenntnis können wir nicht mehr zurück, wir müssen alles sagen, müssen den letzten Schritt machen. Ich habe ihn gemacht, und das ist auch alles, was ich getan habe, und wer eine etwas tiefere Kenntnis Dostojewskis besitzt, weiß, wie wenig das ist.

In jedem Falle hätte man, wenn man mich widerlegen wollte, auch an Dostojewski denken müssen, aber ihn hatte man so total vergessen, als ob die russische Literatur ihn nie gehabt hätte, als ob er nie ein Wort über Puschkin gesagt hätte, als ob das, was man für

etwas von außen Hineingetragenes, etwas Fremdes, Krankhaft-Dekadentes, „Nietzscheanisches“ hielt, nicht etwas ganz zu uns Gehöriges, Blutsverwandtes, Ewiges, Russisches, Puschkinsches wäre, in einem Maße, wie sonst nichts es je gewesen, ist und sein wird. Ich glaube übrigens, daß die russische Kritik auf diese Frage noch einmal wird zurückkommen müssen; man kann sie nicht umgehen und sich nicht vor ihr verstecken: das Rätsel Puschkin steht auf allen Wegen des neuen russischen Bewußtseins, wie das Rätsel der Sphinx vor dem Ödipus.

Ja, trotz aller Lobpreisungen und Ehrungen, die Puschkin jetzt zuteil werden, trotz aller Erforschung und Deutung seines Schaffens ist er für uns immer noch ein Rätsel, und es scheint sogar, er würde uns um so unfaßbarer, um so unergründlicher, je näher wir an ihn herantreten. Puschkin ist die Luft, die wir atmen, das weiße Licht, in dem wir alle andern Farben sehen, er ist das russische Maß aller Dinge, unsere eigene Anschauung von allem, er ist — wir in unserer letzten, uns selbst noch nicht offenbaren Tiefe, und darum ist es für uns eben so schwer, ihn zu fassen, wie uns selbst zu erkennen, und Puschkin erraten heißt vielleicht nichts anderes, als uns in ihm zu finden.

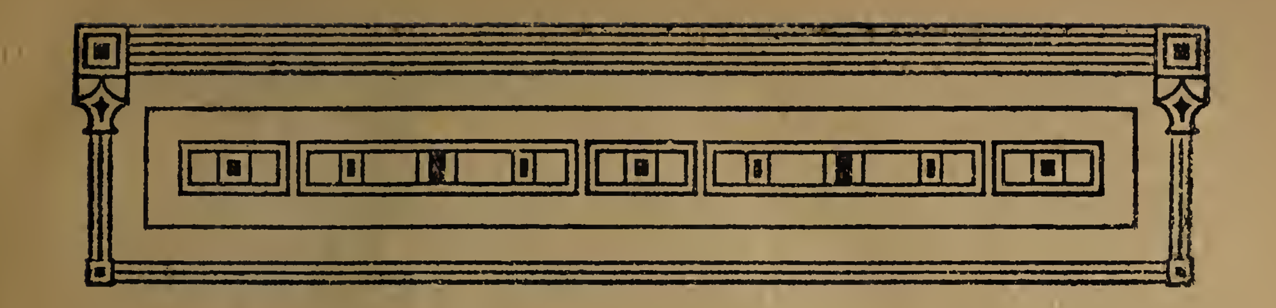
Die russische Literatur hat kein zweites Dichterpaar, das sich innerlich so nahe und zugleich so vollkommen entgegengesetzt ist, wie Dostojewski und L. Tolstoi. Beide sind sie von Puschkin ausgegangen. Dostojewski war sich dessen bewußt: L. Tolstoi hat scheinbar nie daran gedacht und es nie empfunden, aber wir wissen es für ihn, daß es ohne einen Puschkin auch keinen L. Tolstoi gegeben hätte. Er und Dostojewski sind einander nah und entgegengesetzt, wie die zwei stärksten, wichtigsten Äste eines Baumes, die ihre Spitzen nach entgegengesetzten Seiten ausstrecken, aber aus einem Stamm emporgewachsen sind. Wenn wir uns in L. Tolstoi und in Dostojewski vertiefen, kommen wir bei beiden auf ihre gemeinsame Grundlage — Puschkin. Den Strahl des Puschkinschen weißen Lichtes haben sie gebrochen und in die Farben des Regenbogens zerlegt. Aber man darf nicht vergessen, daß sich hinter ihrer Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit die Einheit des weißen Lichtes verbirgt.

L. Tolstoi und Dostojewski studieren heißt das Geheimnis Puschkins in der neuen russischen Literatur enträtseln, jenes große Geheimnis, das Dostojewski in den letzten, so prophetisch klingenden Worten seiner Puschkin-Rede erwähnt:

„Puschkin starb in der Zeit der vollen Entfaltung seiner Kräfte, und unzweifelhaft nahm er ein großes Geheimnis mit ins Grab. Und jetzt müssen wir ohne ihn dieses Geheimnis erraten."

Für unsere Generation, die beide Ränder des Abgrundes gesehen hat, ist das Geheimnis Puschkins, das Geheimnis der ganzen künftigen russischen Kultur die Lösung der universalen Widersprüche, „der Zusammenstoß der zwei einander entgegengesetztesten Ideen, die es je hat auf der Erde geben können", der neue, vielleicht größte und letzte Kampf zwischen dem westlichen und dem östlichen Geiste, dem „wilden" und dem „milden", dem Gottmenschen und dem Menschengott.





Erstes Kapitel.

Bei Dostojewski und L. Tolstoi, insbesondere bei letzterem, sind die Werke so mit dem Leben, mit der Persönlichkeit ihres Verfassers verknüpft, daß man von dem einen nicht ohne das andere sprechen kann; ehe man beide als Künstler, Denker und Sittenlehrer betrachtet, muß man sie als Menschen kennen lernen.

In der russischen Gesellschaft, teilweise auch in der Kritik, hat sich die Meinung festgesetzt, daß sich am Ende der siebziger oder am Anfang der achtziger Jahre eine große sittliche und religiöse Umwälzung in L. Tolstoi vollzogen hätte, die nicht allein sein äußeres, sondern auch sein geistiges Leben, seine schriftstellerische Tätigkeit von Grund auf umgestaltet, sein ganzes Dasein gleichsam in zwei Hälften gespalten habe: in der ersten sei er nur der große Schriftsteller, vielleicht auch ein großer Mensch, aber dennoch nur ein Mensch von dieser Welt mit menschlichen, ja russischen Leidenschaften, Leiden, Zweifeln und Schwächen; in der zweiten überschreite er alle Schranken der historischen Entwicklung und der Kultur — die einen sagen, er wäre ein christlicher Asket, die andern nennen ihn einen Gottlosen, die dritten einen Fanatiker, die vierten einen Weisen, der die höchste Stufe der Erleuchtung, wie Sokrates, Buddha, Konfuzius, erklommen habe und der Stifter einer neuen Religion sei.

L. Tolstoi selbst bestätigt in seiner 1879 geschriebenen „Beichte" mit ganz besonderem Nachdruck das Einzigartige, Unabänderliche und das Definitive dieser geistigen Wiedergeburt.

„Vor etwa fünf Jahren gingen sonderbare Dinge mit mir vor: es kamen Augenblicke der Befangenheit über mich, in denen mein Leben scheinbar stockte — als ob ich nicht wüßte, wie ich leben, was ich tun

sollte. — Diese Stockungen bekundeten sich immer in den nämlichen Fragen: Warum? Was weiter? Es war, als hätte ich in den Tag hinein gelebt, wäre immer weiter vorwärts gegangen und schließlich an einen Abgrund gelangt; ich erkannte deutlich, daß nur Vernichtung vor mir läge. — Mit aller Macht strebte ich vom Leben hinweg. — So versteckte ich angeblich glücklicher Mensch die Schnur, um mich nicht an der Querstange zwischen zwei Schränken in meinem Zimmer aufzuhängen, wo ich mich jeden Abend beim Auskleiden allein befand; so hörte ich auf, mit dem Gewehr auf die Jagd zu gehen, um mich nicht durch das nur zu leichte Mittel, das Leben loszuwerden, verführen zu lassen."

Von dieser Verzweiflung, vom Selbstmord rette ihn — nach seiner Meinung — seine Annäherung an einfache, gläubige Menschen, an das arbeitende Volk.

„Ich lebte so, d. h. im Verkehr mit dem Volke, etwa zwei Jahre, und da ging eine Umwälzung in mir vor. Es geschah, daß mir das Leben unseres Kreises — der Reichen und Gebildeten — nicht allein zuwider wurde, sondern auch allen Sinn verlor. Alle unsere Handlungen und Betrachtungen, die Wissenschaft, die Kunst — alles erschien mir in neuem Lichte. Ich sah ein, daß es alles nur Tand sei, daß kein Sinn darin zu suchen sei."

„Ich haßte mich selbst und erkannte die Wahrheit. Alles wurde mir jetzt klar."

Der unbefangendste, daher auch wertvollste und vertrauenswürdigste Biograph L. Tolstois, der Bruder seiner Frau, S. A. Behrs, erwähnt in seinen „Erinnerungen" auch diese „Umwälzung" in den achtziger Jahren, die angeblich „die ganze geistige Tätigkeit und das äußere Leben Leo Nikolajewitschs verändert" habe.

„Die Veränderung, die mit seiner ganzen Persönlichkeit in den letzten zehn Jahren vor sich gegangen, ist im wahren Sinne des Wortes eine volle und gründliche. Nicht allein seine Lebensführung und sein Verhalten zu allen Menschen und allem Lebenden haben sich geändert, sondern auch seine ganze geistige Tätigkeit. Der ganze Leo Nikolajewitsch ist zur verkörperten Idee der Nächstenliebe geworden."

Ebenso bestimmt lautet das Zeugnis seiner Frau, der Gräfin Sophia Andrejewna Tolstoi:

„Wenn Du Lewotschka jetzt sehen und hören könntest!" schrieb

sie dem Bruder anfangs 1881. „Er hat sich sehr verändert. Er ist ein Christ geworden, und zwar ein sehr überzeugter und aufrichtiger.“

Es würde schwer sein, derartige starke und glaubwürdige Beweise anzuzweifeln, wenn wir nicht eine noch viel sicherere Quelle besäßen, nämlich die dichterischen Werke L. Tolstois selbst, die eigentlich vom ersten bis zum letzten nichts anderes sind als ein mächtiges, durch fünfzig Lebensjahre hindurch führendes Tagebuch, eine endlose, ausführliche „Beichte“. In der Literatur aller Zeiten und aller Völker wird sich wohl kaum ein zweiter Schriftsteller finden, der sein persönliches Privatleben, ja oft die intimsten Seiten desselben mit einer so großherzigen oder ungenierten Aufrichtigkeit enthüllt, wie Tolstoi. Es ist, als hätte er uns über sich alles mitgeteilt, was er nur zu sagen gehabt, und als wäre uns alles bekannt, was er selbst über sich weiß.

An diese dichterische, also unbeabsichtigte und unwillkürliche Beichte müssen wir uns halten, wenn wir die Frage über die tatsächliche Bedeutung der religiösen Umwälzung lösen wollen, die er als Fünfziger, d. h. in den Jahren, die dem Greisenalter vorangehen, erlebte.

In seinem ersten Werke: „Kindheit, Knabenalter und Jünglingsjahre“, einem von einem zwanzigjährigen Jüngling geschriebenen Buche, teilt er seine noch frischen Erinnerungen aus dem 14. und 15. Lebensjahre mit.

„Im Laufe dieses einen Jahres, in dem ich ein einsames, in mich selbst zurückgezogenes, moralisches Leben führte, tauchten schon alle abstrakten Fragen über die Bestimmung des Menschen, über das zukünftige Leben, über die Unsterblichkeit der Seele in mir auf; mein schwacher, kindlicher Verstand mühte sich mit dem ganzen feurigen Eifer der Unerfahrenheit, diese Fragen zu lösen, deren bloße Stellung die höchste Stufe bedeutet, zu der der menschliche Geist sich erheben kann.“

An einem Frühjahrsmorgen überkam ihn, als er dem Diener beim Fensterausheben behilflich war, die plötzliche Freude und Rührung der christlichen Selbstaufopferung.

„Ich wollte recht mich abquälen, indem ich Nikolai diesen Dienst leistete. — ‚Wie schlecht war ich früher, wie könnte ich, ja werde ich gut und glücklich in Zukunft sein!‘ sagte ich zu mir selbst. ‚Ich muß rasch, rasch, noch in diesem Augenblicke ein anderer Mensch werden und ein neues Leben beginnen.‘“

Die ganze Menschheit bessern, alle menschlichen Laster, alles Unglück vernichten, schien ihm „leicht ausführbar“. Er beschloß, „sich ein

Verzeichnis seiner Pflichten und Beschäftigungen für sein ganzes Leben anzulegen, den Zweck seines Lebens und die Regeln, die er unentwegt beachten werde, zu Papier zu bringen.“ Er ging sofort auf sein Zimmer, nahm einen Bogen Schreibpapier, liniierte ihn, teilte seine Pflichten in Pflichten gegen sich selbst, den Nächsten und Gott ein und begann sie einzutragen.

Mit bitterem, fast peinlichem und dennoch allzu oberflächlichem Spotte, als ob er die ganze Tiefe und Krankhaftigkeit dessen, was in ihm vorging, gar nicht ahnte, erzählt er von seinen damaligen, um mit dem Apostel Jacobus zu reden, „zweideutigen“ Gedanken. Man gewinnt den eigentümlichen Eindruck, als wären in ihm zwei Herzen, zwei Menschen: der eine, durch christliche Gedanken an den Tod dazu veranlaßt, „hielt, um sich an Leiden zu gewöhnen, trotz der großen Schmerzen oft fünf Minuten lang die schweren Wörterbücher von Tatitschew mit den ausgestreckten Armen oder ging in die Kammer und geißelte sich den nackten Rücken mit einem Stricke“, so daß die Tränen ihm unwillkürlich in die Augen traten; der andere, den dieselben Todesgedanken plötzlich darauf brachten, daß er ja jeden Augenblick sterben könne, beschloß, seine Lektionen hinfort nicht mehr zu lernen, sondern beschäftigte sich drei Tage lang „nur noch damit, daß er auf dem Bett liegend sich an dem Lesen irgendeines Romanes ergötzte und dazu Pfefferkuchen mit Honig aß, die er für sein letztes Geld kaufte“.

Der eine Leo Tolstoi, der seiner selbst bewußte, gute und schwache, demütigt sich, tut Buße, hegt einen Widerwillen gegen sich selbst, gegen seine eigene Verderbtheit; der andere, unbewußte, böse und starke, „bildet sich ein, ein großer Mensch zu sein, der zum Heile der Menschheit neue Wahrheiten entdeckt und mit dem stolzen Bewußtsein seines Wertes auf die übrigen Sterblichen herabblickt“, sein Stolz findet einen eigenen, verfeinerten, wollustartigen Genuß sogar in dem Widerwillen gegen sich selbst, in der Selbsterniedrigung und Selbstgeißelung.

Indem er von diesen jugendlichen Gedanken erzählt, zieht er den Schluß, daß eigentlich viererlei Gefühle ihnen zugrunde gelegen hätten, nämlich erstens: „die Liebe zu einem eingebildeten Weibe“, d. i. die Wollust des Fleisches; zweitens: „die Liebe zur Liebe“ der Menschen, d. i. der Stolz, die Wollust des Geistes; drittens: „die Hoffnung auf ein außergewöhnliches, eitles Glück, die so stark und heftig war, daß sie fast in Wahnsinn überging“; viertens: der Widerwille gegen sich selbst und die Reue.

Im Grunde genommen sind es aber nicht vier, sondern nur zwei Gefühle, denn die drei ersten laufen auf eines hinaus: die Liebe zu sich selbst, zu seinem Körper, zu seinem körperlichen Leben oder zu seinem eigenen Ich; das zweite aber ist der Widerwille, der Haß gegen sich selbst — nicht etwa Liebe zu andern oder zu Gott, sondern tatsächlich nur der Haß gegen sich selbst. Hier, wie dort ist die erste Ursache und die Vereinigung dieser anscheinend so entgegengesetzten Gefühle das eigene Ich, entweder das aufs äußerste gesteigerte oder das aufs äußerste verneinte. Aller Anfang und Ende ist das Ich; weder Liebe noch Haß können diesen Kreis zerreißen.

Und so entsteht die Frage: welcher von den beiden aufeinander folgenden und ineinander übergehenden Leo Nikolajewitsch Tolstois ist der echte, aufrichtige und unsterbliche: derjenige, der sich den nackten Rücken mit dem Stricke des Asketen geißelt, oder derjenige, der sich als Epikureer an Pfefferkuchen mit Honig erlabt und dabei mit dem Todesgedanken spielt, dem Gedanken, daß alles unter der Sonne eitel und ein Haschen nach dem Wind sei; daß ein lebender Hund es besser habe als ein toter Löwe? Der sich liebt, oder der sich haßt? Der alle seine Gedanken, Gefühle und Wünsche christlich beginnt, oder der sie heidnisch beendet? Oder sind sie, und das wäre für ihn das schrecklichste, beide gleich echt, aufrichtig uud unsterblich?

In jedem Falle hält er über sich und seine jugendlichen Gedanken, die er als „sophistische Grübeleien“ bezeichnet, in diesem seinem ersten Werke ein so strenges und ehrliches Gericht, wie er es niemals später, selbst nicht in seiner „Beichte“, dieser berühmten glühenden moralischen Selbstgeißelung, getan hat.

„Aus dieser ganzen schweren Arbeit sittlichen Nachdenkens gewann ich nichts als eine gewisse Beweglichkeit des Geistes, die meine Willenskraft lähmte, und die Gewohnheit beständigen moralischen Analysierens, die die Frische des Gefühls und die Klarheit des Denkens ertötete. Meine Neigung zu abstrakten Grübeleien hatte das Bewußtsein in mir so unnatürlich entwickelt, daß ich oft, wenn ich an ganz gewöhnliche Dinge dachte, in den Zauberkreis der Analyse meiner Gedanken geriet, und dann nicht mehr an die Frage dachte, die mich beschäftigte, sondern an mein Denken als solches. Wenn ich mich selbst fragte, woran ich dächte, so antwortete ich: Ich denke, woran ich denke. Und woran denke ich jetzt? Ich denke, daß ich denke, woran ich denke usw. Da steht einem der Verstand still.“

Bei Gelegenheit des ersten Mißlingens mit seinen „Lebensaufgaben“, als er beim Liniieren des Papiers sich an Stelle des nicht auffindbaren Lineals des lateinischen Lexikons bediente und einen in die Länge gezogenen Tintenklecks gemacht hatte, bemerkt er kummervoll: „Warum ist alles so herrlich und klar in meiner Seele, und warum wird es so entstellt auf dem Papier und überhaupt im Leben, wenn ich etwas von dem, was ich denke, praktisch anwenden will?“

Vielleicht ist es bloß die Hilflosigkeit des kindlichen Verstandes und des kindlichen Gewissens, die mit den Jahren vergeht, sobald die volle Erkenntnis und Geistesreife eintritt? Doch wohl kaum. Denn da er als vierundzwanzigjähriger Jüngling „Kindheit und Knabenalter“ schrieb, erkannte er schon, daß diese Kindlichkeit nicht vom Alter abhängig sei und ihre unvertilgbaren Spuren ihm sein ganzes Leben lang anhaften würden.

„Ich bin überzeugt, daß, wenn es mir beschieden sein sollte, ein hohes Alter zu erreichen, und meine Erzählung mein Alter einholen würde, ich als siebzigjähriger Greis mich in ebenso kindisch unmöglichen Phantasien ergehen würde wie jetzt.“

Liegt in diesen schlichten, ruhigen Worten nicht mehr christliche Demut — wenn man von einer christlichen Demut Tolstois überhaupt reden will — als in allen den späteren lauten, leidenschaftlichen und reuevollen Beichten? Ist es nicht viel leichter, vor dem Angesicht der ganzen Welt, wie er es später getan, von sich selbst zu sagen: „Ich bin ein Parasit, ich bin eine Laus, ich bin ein Hurer, ein Dieb, ein Mörder“, denn in der Heimlichkeit des Gewissens das wahre Maß seiner Kräfte einzugestehen: „Ich bin in meinen greisenhaften Ansichten noch ebenso kindlich wie in den Grübeleien meiner Knabenjahre; trotz der grenzenlosen Macht des mich beseelenden künstlerischen Genius bin ich in meinem Suchen nach Gott kein Führer, kein Prophet, kein Gründer einer neuen Religion, sondern nur ein ebenso schwacher, verirrter, krankhaft zerfahrener Mensch wie alle meine Zeitgenossen“?

„Der Morgen des Gutsherrn“ ist in der zeitlichen Reihenfolge von Tolstois Werken, die dem Nacheinander seines Lebensganges vollkommen entspricht, sozusagen das zweite Kapitel, die Fortsetzung seines großen Tagebuches. Der Fürst Dmitri Nechljudow ist kein anderer als Nikolai Irteniew, der Held von „Kindheit, Knabenalter und Jünglingsjahre“, der, ohne sein Studium zu vollenden, die Universität verlassen hat, weil er das Nichtige alles menschlichen Wissens erkannte; der sich

auf dem Lande als Gutsherr ansässig macht, um dem gemeinen Volke helfen zu können. Nechljudow unterliegt ganz derselben sittlich-religiösen Umwandlung wie Irteniew.

„Torheit ist alles, was ich wußte, was ich glaubte, was ich liebte,“ sagt er zu selbst. „Die Liebe, die Selbstverleugnung, das ist das einzige wahre, vom Zufall unabhängige Glück!“

Die Wirklichkeit befriedigt ihn jedoch nicht. „Wo sind meine Träume geblieben?“ denkt er. „Seit mehr als einem Jahre suche ich das Glück auf diesem Wege, und was habe ich gefunden? Es ist wahr, zuweilen fühle ich, daß ich mit mir zufrieden sein kann, aber das ist eine gar so trockene, vernünftige Zufriedenheit.“

Nechljudow überzeugt sich, daß er trotz seines heißen Wunsches, den Menschen Gutes zu tun, es nicht versteht. Auch mißtrauen die Bauern den christlichen Gefühlen des Herrn. Das einzige Ergebnis dieses mißglückten und tatsächlich kindischen Versuchs, die Tugenden des Gutsherrn mit denen des Evangeliums zu vereinen, ist der krankhafte, verzehrende Neid auf den jungen Bauern Iljuschka — ein Beneiden nicht einmal seiner geistigen, sondern nur seiner körperlichen Kräfte, seiner Gesundheit, seiner Frische, des ungetrübten Schlummers seiner Gedanken und seines Gewissens.

Aus der Biographie Tolstois wissen wir, daß er, nach dem mißglückten Nechljudowschen Versuche mit den Bauern von Jasnaja Poljana an seinen gutsherrlichen Fähigkeiten zweifelnd, das Dorf verließ und sich nach dem Kaukasus begab, wo er als Fähnrich bei der Artillerie eintrat, hingerissen von romantischen Träumen militärischen Ruhmes und der Herrlichkeit des ursprünglichen Lebens der Bergvölker, — ganz wie Olenin, der Held der „Kosaken“.

Ebenso wie Irteniew und Nechljudow fühlt sich auch Olenin schrankenlos frei. Es ist die besondere russische Freiheit eines jungen reichen Herrn der vierziger Jahre, „für den es weder physische noch moralische Fesseln gibt; er konnte alles tun, er brauchte nichts, und war an nichts gebunden. Er hatte weder Familie noch Vaterland, weder Glauben noch unbefriedigte Bedürfnisse. Er glaubte an nichts und erkannte nichts an. Er liebte bis jetzt nur allein sich selbst und mußte sich lieben, weil er nur Gutes von sich erwartete und noch keine Zeit gehabt hatte, sich über sich selbst zu enttäuschen“.

Doch obgleich er an nichts glaubt und nichts anerkennt, obgleich er mit treuherziger, kindisch-zynischer Liebe nur sich selbst liebt, stellt

dieser nicht zur Beendigung seiner Studien gelangte Student, dieser Artillerie-Fähnrich seine „philosophischen Offenbarungen", seine Versimpelung unter den angesessenen Kosaken gleich dem Kulturleben der ganzen Menschheit gegenüber. „Klar erkannte er die Lüge, in der er früher gelebt und die ihn schon dort empört hatte, ihm jetzt aber unerträglich ekelhaft und lächerlich geworden war."

„Wie ekelt Ihr mich an und wie bemitleide ich Euch!" schreibt er an seine Moskauer Freunde, „Ihr wißt nicht, was Glück, was Leben heißt! Man muß das Leben in seiner ungekünstelten Schönheit einmal kosten. Man muß das sehen und begreifen, was ich täglich vor den Augen habe: die ewigen, unzugänglichen Schneefelder der Berge und das Weib in seiner ursprünglichen erhabenen Schönheit, in der die erste Frau aus den Händen des Schöpfers hervorgegangen sein muß, und dann wird es einem klar werden, wer sich zugrunde richtet, wer in der Wahrheit, wer in der Lüge lebt — Ihr oder ich! Wenn Ihr nur wüßtet, wie schrecklich leid Ihr mir tut — Ihr Verführten!"

„Die Menschen leben wie die Natur: sie sterben, werden geboren, begatten sich, werden wieder geboren, zanken sich, trinken, essen, freuen sich und sterben wieder, und das alles nur nach den unabänderlichen Gesetzen, die die Natur auch der Sonne, dem Grase, dem Tiere und dem Baume auferlegt hat. Andere Gesetze gibt es nicht — Glück bedeutet mit und in der Natur leben."

Diese ursprüngliche Weisheit verkörpert der eigentliche Held der Erzählung, der alte Kosak Onkel Jeroschka, eine der größten und vollkommensten Gestalten Tolstois, die es ermöglicht, in die dunkelste, geheimste, seiner eigenen Erkenntnis vielleicht niemals enthüllte Tiefe seines Wesens einzudringen. Hier tritt zum ersten- und vielleicht zum letztenmal in künstlerisch vollendeter, beinah bewußter Klarheit die eine der beiden sich in ihm bekämpfenden Personen hervor: die stets handelnde, wenig von sich redende und noch weniger sich selbst erkennende. Das so bekannte und doch noch unbekannte, bis jetzt nicht enträtselte und nicht beleuchtete Antlitz L. Tolstois selbst scheint und flimmert aus dem Gesichte dieses Riesen mit den Kinderaugen, mit den tiefen Runzeln, die Alter und Arbeit in sein Gesicht gegraben, mit den jugendlichen Muskeln, mit dem starken Geruche nach einem Gemenge von jungem Wein, Schnaps, Pulver, geronnenem Blute, — aus dem Gesichte des Onkels Jeroschka heraus.

Sein Leben ist wie das der halbwilden Tschetschenzen ausgefüllt

von der „Liebe zur Freiheit, zum Müßiggang, zum Raube und Kriege“. Mit treuherzigem Stolze sagt er von sich selbst: „Ich bin ein kühner Gesell, ein Trunkenbold, ein Dieb, ein Jäger . . . Ich bin ein lustiger Mensch, ich liebe alle, ich bin Jeroschka!“

Er ist ein unbewußter russischer Philosoph, ein Zyniker. Er fühlt sich ebenso schrankenlos frei wie der russische Edelmann Olenin. Auch er erkennt nichts an, glaubt an nichts. Er lebt außerhalb der menschlichen Gesetze, außerhalb des Bösen und Guten. Die tatarischen Mollahs und die russischen Vorsänger der Altgläubigen rufen in ihm denselben kühlen, verächtlichen Spott hervor.

„Meiner Ansicht nach ist alles eins. Gott hat alles dem Menschen zur Freude geschaffen. Nichts ist sündhaft. Nimm dir ein Beispiel am wilden Tiere. Es lebt im tatarischen Rohrdickicht wie in unserem. Es frißt, was Gott ihm beschert. Die Unsern sagen, wir würden dafür in der Hölle glühende Pfannen lecken. Ich denke mir, das ist alles Schwindel. Stirbt man, so wächst Gras über einen — das ist alles!“

Er besitzt die alte, vormenschliche Weisheit, die bodenlos klare, zugleich aber dunkle Seele eines Waldgeistes, halb Gott und halb Tier, eines Fauns oder Satyrs. Er versteht nach seiner Art gut und zärtlich zu sein. Er liebt alles Lebendige, jedes Geschöpf Gottes. Diese Liebe erinnert scheinbar ans Christentum; vielleicht deshalb, weil in der letzten, unbewußten Tiefe des Heidentums der Anfang der späteren Umkehr zum Christentum liegt, das orgiastische Prinzip des Dionysos — der Selbstverleugnung, Selbstvernichtung, der Vereinigung des Menschen mit dem Gotte Pan, dem Vater alles Seienden. Man darf aber weder den historischen noch den psychologischen Abgrund vergessen, der dieses erste, wilde, wenn man so sagen darf, heidnische Christentum von dem spätern, verfeinerten christlichen Bewußtsein trennt. Wenn sie sich auch gegenseitig berühren, so tun sie es doch nur wie die äußersten Gegensätze zuweilen aufeinander stoßen.

Onkel Jeroschka scheucht die Nachtfalter hinweg, die die flackernde Flamme des Lichts umflattern und hineinfallen. „‚Narr, Narr! Wo fliegst du hin? Du Narr, du Narr!‘ Er erhob sich und fing an mit seinen dicken Fingern die Nachtfalter zu verscheuchen.“

Erinnert nicht in diesem Augenblicke das sanfte Lächeln des Onkels Jeroschka an das Lächeln von Franz von Assisi?

Und derselbe Mann riecht nach geronnenem Blute, das vielleicht nicht nur noch von Tieren stammt, sondern auch von Menschen, denn auf dem Gewissen des alten „Diebes“ lastet mehr als ein Mord. Wie die Natur ist er zu gleicher Zeit barmherzig und grausam. Er selbst empfindet und begreift diesen Widerspruch nicht. Alles, was sich später in Gut und Böse scheidet, ist in ihm noch in der ursprünglichen Einheit, in unbewußter Harmonie vereint.

Und in dem Herzen Olenins, das sich vergeblich danach sehnt, zum Christentum zurückzukehren, läßt die zynische Weisheit des Onkels Jeroschka verwandte Saiten anklingen. In der Stille des atemlosen Mittags, im Dickicht des südlichen Waldes, angesichts der grauenerregenden Lebensfülle ringsum, erkennt er plötzlich die unchristliche Abkehr von sich selbst, die halb tierische, halb göttliche Vereinigung mit der Natur — die heilige, wilde Weisheit der Faune und Satyrn, die den Menschen als Wahnsinn erscheint, voll von dem Entzücken und dem Schrecken, den die Alten den Schrecken den Gottes Pan, des Allgottes nannten.

„Plötzlich ergriff Olenin das eigentümliche Gefühl eines unbegründeten Glückes in der Liebe zu Allem so stark, daß er nach kindlicher Gewohnheit sich zu bekreuzen und jemandem zu danken anfing.“ Dem Summen der Mücken lauschend denkt sich Olenin: „‚Jede von ihnen ist ein ebensolcher Dmitri Olenin, wie ich selbst.‘ — Es wurde ihm offenbar, daß er keineswegs ein russischer Edelmann, ein Mitglied der Moskauer Gesellschaft, Freund und Verwandter von dem und dem sei, — sondern nur eine gewöhnliche Mücke oder ein Fasan oder ein Hirsch wie die, die jetzt in seiner Umgebung lebten: ‚Wie sie, wie Onkel Jeroschka werde ich eine Zeitlang leben und dann sterben. Er hat recht, wenn er sagt: nur das Gras wird darüber wachsen.‘“

Aber auch in ihm leben zwei Menschen: und dieser zweite Olenin wiederholt, wie Irteniew und Nechljudow immer das eine: „Liebe, Selbstverleugnung. Es lohnt nicht, für sich selbst zu leben, man muß für andere leben.“ Er versucht, die nicht menschliche Weisheit der Waldgeister und Satyrn mit den maßvollen, nützlichen und vernünftigen „christlichen“ Tugenden zu versöhnen. Seine Liebe zu Mariana opfert er dem Kosaken Lukaschka. Aber nichts kommt dabei heraus, ebenso wie aus den „Lebensaufgaben“ Irteniews oder aus Nechljudows Gutsbesitzer-Christentum.

„Ich bin nicht schuld, daß ich mich verliebt habe“ — in einem Augenblicke der Verzweiflung entschlüpft ihm dies verblüffende Bekenntnis — „ich suchte meiner Liebe durch Selbstverleugnung zu entfliehen, ich bildete mir ein, ich könnte mir eine freudige Genugtuung in der Liebe des Kosaken Lukaschka zu Mariana schaffen, — und ich habe nur meine Liebe, meine Eifersucht entfacht ... Ich habe keinen freien Willen, eine elementare Gewalt liebt sie über mich hinweg; die ganze Gotteswelt, die ganze Natur zwingt mir diese Liebe in mein Herz und ruft mir zu: liebe! Ich schrieb früher von meinen neuen (d. h. christlichen) Überzeugungen. Niemand kann wissen, mit welcher Mühe sie sich in mir gebildet haben, mit welcher Freude ich ihrer bewußt wurde und einen neuen offenen Weg ins Leben vor mir sah. Nichts war mir teurer als diese Überzeugungen. Nun ... kam die Liebe — sie verschwanden, und es ist mir nicht einmal leid um sie. Es fällt mir sogar schwer, zu verstehen, wie ich auf eine so einseitige, kalte Geistesrichtung Wert legen konnte. Die Schönheit kam und ließ die ganze ägyptische innere Lebensarbeit zu Staub zerfallen. Und ich bedaure das Entschwundene nicht. Selbstverleugnung — alles ist Unsinn, leerer Schall. Es ist alles nur Hochmut, ein Sich-Verstecken vor wohlverdientem Unglücke, ein Sich-Retten vor dem Neide über das Glück anderer. Für andere leben, Gutes tun! Warum? Wenn in meiner Seele nur Liebe zu mir selbst ist?“

Nur Liebe zu sich selbst, damit beginnt und endet alles. Liebe oder Haß zu sich selbst, nur zu sich selbst, das sind die hauptsächlichsten, einzigen, bald offen liegenden, bald verdeckten Achsen, um die sich alles in den ersten, vielleicht aufrichtigsten Werken L. Tolstois dreht und bewegt.

Wirklich nur in den ersten?





Zweites Kapitel.

Der Fähnrich Olenin träumt von der Flügeladjutantur. Wir wissen, daß der Fähnrich der Artillerie Graf L. Tolstoi ebenfalls von der Flügeladjutantur und vom Georgs-Kreuz träumte. „Während seiner Dienstzeit im Kaukasus“, so erzählt Behrs, „wünschte Leo Nikolajewitsch leidenschaftlich, das Georgs-Kreuz zu erhalten.“ Bei Beginn des Krimfeldzuges befand er sich anfangs vor Silistria und wurde dann nach Sewastopol versetzt, wo er drei Tage und Nächte lang auf der vierten Bastion unter feindlichem Feuer lag und am Sturme teilnahm, bei welchem er große Tapferkeit bewies.

Seinen damaligen militärischen Ehrgeiz hat er später mit gewohnter Aufrichtigkeit in den geheimen Gedanken eines seiner Lieblingshelden, des Fürsten Andrei Bolkonski in „Krieg und Frieden“ geschildert, der ein russischer Napoleon zu werden träumt.

„Wenn ich das will, wenn ich nach Ruhm strebe,“ sagt sich Fürst Andrei vor der Schlacht bei Austerlitz, „wenn ich den Menschen bekannt, von ihnen geliebt werden will, so bin ich doch nicht schuld, daß ich es will, daß ich gerade dieses eine will und für dieses eine lebe. Ich werde es niemals jemandem sagen, aber, mein Gott, was soll ich machen, wenn ich nichts anderes liebe als den Ruhm und die Liebe der Menschen? Ich fürchte weder Tod noch Wunden, noch den Verlust der Familie. Wie teuer und lieb mir viele Menschen auch sind: Vater, Schwester, Frau — die liebsten Menschen, die ich auf der Welt habe — und so schrecklich und unnatürlich es auch klingen mag — ich gebe sie alle hin für einen Augenblick des Ruhms, des Triumphs über die Menschen, für die Liebe der Menschen.“

Leo Nikolajewitsch war bereits zu dem von ihm so leidenschaftlich ersehnten Georgs-Kreuz vorgeschlagen, erhielt es aber nicht, wie Behrs

versichert, aus „persönlicher Abneigung eines Vorgesetzten gegen ihn“. Dieses Fehlschlagen seiner Hoffnung betrübte ihn sehr und „änderte zugleich seine Ansicht über die Tapferkeit“, wie Behrs in seiner treuherzigen Aufrichtigkeit erzählt. Ihm gegenüber legte auch Leo Nikolajewitsch ein Geständnis über seinen Hochmut und Ehrgeiz ab: „Als er nach den Mißerfolgen in seiner Jugend, d. h. den kriegerischen, zum weitberühmten Schriftsteller geworden war, sagte er mir, daß dieser Ruhm seine größte Freude und ein großes Glück für ihn sei. Nach seinen eigenen Worten war ihm das Bewußtsein, Schriftsteller und Aristokrat zu sein, ein höchst angenehmes.“ Zuweilen sagte er spöttisch, wenn es ihm „auch nicht gelungen sei, General der Artillerie zu werden, so wäre er doch ein General der Literatur geworden“.

Die Derbheit und Ungeniertheit dieses Geständnisses ist Tolstoi wohl kaum zuzutrauen; aller Wahrscheinlichkeit nach würde er sich selbst im Scherz unter vier Augen feiner und bescheidener ausgedrückt haben. Andererseits muß man auch die ganze Tiefe der naiven, sozusagen hilflosen Andacht, mit der Behrs zu seinem großen Verwandten emporschaute, bedenken, — und man wird begreifen, daß er keiner böswilligen oder witzigen Erfindung fähig ist. Er schreibt seine „Vita“ L. Tolstois mit einer Einfalt des Herzens, wie sie den Verfassern alter Legenden eigen ist. Freilich ist diese Einfalt Behrs' für seinen Helden zuweilen nachteiliger als Spitzfindigkeit oder Ironie, dafür aber für den Forscher oft nützlicher als aller Verstand.

Wie dem auch sei, als er sich in seinen Hoffnungen auf kriegerischen Ruhm, auf die Erfolge seiner kriegerischen Tapferkeit enttäuscht sah, wofür er sich später in seinen Werken so unsterblich und schonungslos gerächt hat, nahm er als Artillerieleutnant seinen Abschied und reiste zuerst nach Petersburg, dann ins Ausland. „Petersburg“, so schreibt Behrs, „gefiel ihm niemals. In den höchsten Kreisen Petersburgs konnte er sich durch nichts hervortun; im Staatsdienst Karriere zu machen, bestrebte er sich selbstverständlich nicht, über ein großes Einkommen verfügte er nicht, und bedeutenden Ruhm als Schriftsteller hatte er damals noch nicht gewonnen.“

Im Jahre der Bauernemanzipation aus dem Auslande in die Heimat zurückgekehrt, übernahm er das Amt eines „Friedensvermittlers“ und leitete den Unterricht in der Dorfschule zu Jasnaja Poljana. Eine Zeitlang gedachte er dieser Tätigkeit sein ganzes Leben zu weihen und endgültig in ihr Beruhigung zu finden. Aber allmählich sah er sich

auch von der Schule ebenso enttäuscht, wie von all seinen früheren Versuchen, den Menschen Gutes zu tun. Es kam schließlich so weit, daß er, wie er sich selbst ausdrückt, etwas „Verbrecherisches" in seinem Umgange mit den Kindern erblickte.

„Es schien mir, als ob ich die reine, ursprüngliche Seele des Dorfkindes verdorben hätte. Ich empfand ein dunkles Gefühl der Reue wie über die Entweihung eines Heiligtums. Mir fielen die Kinder ein, die von müßigen und ausschweifenden Greisen gezwungen werden, Grimassen zu schneiden und wollüstige Bilder darzustellen, um deren ermüdete und verbrauchte Phantasie anzufachen."

Dieses Geständnis ist, wie immer bei ihm, zwar aufrichtig, aber maßlos und krankhaft übertrieben. Aus seinen damaligen Schultagebüchern ist nur ersichtlich, daß er sich tatsächlich um die Kinder weniger bekümmert hat als um sich selbst. Wenn er Fedjka und Sjenjka zwang, Aufsätze zu schreiben, die er dann in seinem pädagogischen Journale für vollkommener als diejenigen „L. Tolstois, Puschkins und Goethes" erklärte, so bediente er sich der Kinderseelen zu Experimenten an seiner eigenen Seele, die für die Kinder nicht ohne Gefahr waren und die er kaum hätte verantworten können. Er freute sich — ein ewiger Narziß — an der Abspiegelung seines Ichs in den kindlichen Seelen, wie an dem eigenen Bilde auf der Oberfläche eines tiefen, jungfräulichen Brunnens. Auch in den Kindern liebte er, ein vielleicht wirklich für sie verhängnisvoller, verderblicher Lehrer, nur sich selbst, sich allein.

„Die Sache ging scheinbar gut," berichtet er in der „Beichte", „aber ich fühlte, daß ich geistig nicht ganz gesund sei und daß es nicht lange so fortgehen könne."

Ein neuer seelischer Umschwung war bei ihm im Anzuge. „Ich erkrankte", sagt er, „mehr geistig als physisch, ich warf alles beiseite, fuhr in die Steppe zu den Baschkiren, um Kumys zu trinken und ein tierisches Dasein zu fristen."

Zurückgekehrt heiratete er Sophia Andrejewna Behrs.

Alle seine früheren Versuche, sich im Leben einzurichten: die Nechljudowsche gutsherrliche Wohltätigkeit, die Versimpelung im Kosakendorfe, der Krieg, die Schule, waren nur Liebhabereien, Dilettantismus, im weitesten, ursprünglichsten Sinne des Wortes: „eine Jagd"*), da er,

---

*) Unübersetzbares Wortspiel: „Ochota" bedeutet im Russischen zugleich „Jagd" und „Gelüst".

sein ganzes Leben lang, wie Onkel Jeroschka, vor allem ein großer, endlos vielseitiger „Jäger“ war.

Aber die Heirat ist keine Jagd, kein Spiel mehr, sondern das erste wichtige Ereignis in seinem Leben, das alles erneuert und umbildet, eine heilige und schreckliche Sache für ihn, der er sich nicht allein hingeben will, sondern auch tatsächlich hingibt.

Er war vierunddreißig, sie achtzehn Jahre alt. Gleich nach der Trauung fuhren sie nach Jasnaja Poljana und blieben daselbst, das Gut kaum jemals verlassend, gegen zwanzig Jahre in voller Einsamkeit, ohne sich zu langweilen, ohne sich nach jemandem zu sehnen. Es sind die besten Jahre L. Tolstois, in denen er „Krieg und Frieden“ und „Anna Karenina“ geschaffen, den höchsten Gipfel und die höchste Blüte seiner Kraft erreicht hat. — „Ihre Liebe zu ihrem Manne ist schrankenlos,“ schreibt der Bruder von Sophia Andrejewna, „die Intimität, die Freundschaft und die gegenseitige Liebe dieses Paares schwebten mir immer als Muster und Ideal des ehelichen Glückes vor. Mit Recht sagten ihre Eltern: Sonja ist kein größeres Glück zu wünschen!“

Wir sehen in den „Erinnerungen“ Fets in dieser Nataſcha oder Kitty eine der makellosesten und in sich vollendetsten Frauengestalten der russischen Gutsbesitzerkultur: „ganz in Weiß, mit einem riesigen Schlüsselbund im Gürtel“, eine einfache, stille, immer heitere und meistenteils schwangere Frau, da sie dreizehn Kinder hatte. „Siebenmal schrieb sie ‚Krieg und Frieden‘ um; gleichzeitig mit dieser Arbeit,“ so berichtet Behrs, „und den Haushaltssorgen, die sich bis auf die kleinste Kleinigkeit in der Küche erstreckten, hatte sie noch Zeit, ihre Kinder bis zum Alter von zehn Jahren zu nähren, zu lehren und ihnen Kleider anzufertigen.“ Als nach der Geburt der zweiten Tochter die Mutter auf den Tod erkrankte und trotz aller Versuche das Kind nicht selbst nähren konnte, fing sie, als sie eine andere Frau ihr Kind stillen sah, aus Eifersucht zu weinen an; die Amme wurde sofort entlassen und das Mädchen mit der Flasche aufgezogen. „Leo Nikolajewitsch fand diese Eifersucht vollständig natürlich und war entzückt über die Kinderliebe seiner Frau.“

Kinderliebe, Kinderzeugen — hier scheinen die alttestamentlichen Worte nicht zu feierlich zu klingen, die Worte, die an die biblischen Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob erinnern, denen der Gott Israels das Gebot gab: „Seid fruchtbar und mehret Euch und erfüllet die Erde.“ Was wir auch über das Familienglück L. Tolstois denken mögen, eins müssen wir zugeben, es ist etwas Ganzes, in sich Gefestigtes,

Harmonisches darin, wenn nicht vollkommen, so doch vollendet, und also schön. — Das Volk würde sagen: „wohlgestalt". Das heißt, — wir haben hier etwas, was in dem russischen Leben der Gegenwart überaus selten geworden ist, in diesem Leben, das weder lebendig noch tot ist, das zwar noch nicht endgültig zerstört ist, aber schon zerfressen, entstellt, wie durch eine schimpfliche Krankheit, von dem die Familie zersetzenden Karamasowschen Gifte.

Wir Schwachen, Vermessenen, allzu gierig auf die Zukunft Versessenen blicken mit einer gewissen gewohnheitsmäßigen Geringschätzung auf die abgeschlossenen Formen der Vergangenheit, diese „Schönheit" und „Wohlgestalt", diese zähen, animalisch-vegetabilischen Wurzeln aller menschlichen Kultur, die tief in die unterirdische, verwandte, lebende, tierische Dunkelheit und Wärme eindringen, durch die allein „des Lebens goldner Baum" sich nährt und aller grauen Theorie zum Trotz auch ewig grünt. Uns erscheinen die vielleicht bloß zu offenherzigen Worte des Nikolai Rostow im Epilog zu „Krieg und Frieden" zynisch roh und spießbürgerlich. „Dies alles ist nur sentimentale Schwärmerei, Ammenmärchen — dies ganze sogenannte Wohl des Nächsten. Ich muß dafür sorgen, daß unsere Kinder nicht betteln gehen; ich muß meine Verhältnisse ordnen, solange ich noch am Leben bin — das ist alles."

Pierre Besuchow sieht von oben herab auf Nikolai Rostow; er bildet sich ein, durch seine „Grübeleien" berufen zu sein, „der ganzen russischen Gesellschaft, der ganzen Welt eine neue Richtung zu geben". Auch Lewin hält, ähnlich wie der kleine Irteniew, die Rettung der Menschheit für „eine ausführbare Sache". Während er sich mit der Einrichtung seiner Wirtschaft beschäftigt, das heißt also, mit nichts anderm, als was Nikolai Rostow aufrichtiger „die Ordnung seiner Verhältnisse" nennt, klügelt Lewin: „Das ist nicht meine persönliche Angelegenheit, das ist eine Frage der allgemeinen Wohlfahrt. Die ganze Wirtschaft, die ganze Lage des Volkes muß sich vollständig ändern. Anstatt der Armut muß allgemeiner Reichtum, anstatt der Feindschaft Einigkeit herrschen. Mit einem Worte: eine unblutige Revolution, aber die größte Revolution, anfangs im kleinen Kreise unseres Bezirks, dann im Gouvernement, in Rußland, in der ganzen Welt." Trotzdem handeln und leben sowohl Lewin als auch Pierre Besuchow, wenn sie auch nicht so reden, ganz nach Nikolai Rostows Worten. In der „Beichte" enthüllt L. Tolstoi mit seiner eigentümlichen Tolstoischen, Rostowschen oder Lewinschen Aufrichtigkeit dieses letzte zynische Geheimnis seiner Lieblingshelden:

„Mein ganzes Leben konzentrierte sich zu dieser Zeit auf die Familie, auf die Frau, auf die Kinder und dadurch auf die Sorgen, die Mittel zum Lebensunterhalte zu vermehren. Das Streben nach Vervollkommnung war ersetzt worden durch das Bestreben, daß es mir und meiner Familie so gut als möglich gehe."

Er versichert sogar, daß er zu jener Zeit, d. h. da er „Krieg und Frieden" und „Anna Karenina" schuf, sich „der Schriftstellerei ergeben" habe, ausschließlich „um seine materielle Lage zu verbessern", weshalb er denn auch in seinen Schriften das für ihn damals „einzige Wahre" predigte, nämlich „so zu leben, daß es einem selbst und der Familie so gut als möglich gehe".

Wenn er von der Jagd oder von kurzen, unfreiwilligen Geschäftsreisen heimkehrte — so erzählt Behrs —, äußerte er jedesmal seine einzige Besorgnis in den Worten: „Wenn nur zu Hause alles gut ist!"

Das ist kein Spießbürgertum; das liegt viel tiefer und ist ursprünglicher; darin spricht die ewige Stimme der Natur, die unüberwindliche Lebenswitterung, die das wilde Tier treibt, sein Lager herzurichten, den Vogel, sein Nest zu bauen, und den Menschen, das Feuer auf dem Familienherde anzuzünden.

„Ich bin seit vierzehn Tagen verheiratet" — schreibt er an Fet — „und glücklich, ein neuer, ganz neuer Mensch . . . Wie soll ich jetzt schreiben? Jetzt gibt es unsichtbare und sichtbare Sorgen, außerdem stecke ich bis über die Ohren in der Wirtschaft. Und Sonja mit mir. Wir haben keinen Verwalter — sie führt die Bücher und die Kasse. Ich habe Bienen, Schafe, einen neuen Garten und eine Branntweinbrennerei."

Er bemüht sich um den Ankauf sowohl des Gutes von Jasnaja Poljana als auch eines im Gouvernement Pensa und einer 6000 Desjätinen (gleich etwa 5550 Hektar) großen Besitzung in Samara, wo er ein Gestüt einrichtet; er kauft gegen 100 kirgisische Mutterstuten und kreuzt sie, auf den Überfluß von Milch rechnend, mit Trabern, englischen Reit- und anderen Schlägen. Die alte Wirtschafterin von Jasnaja Poljana erzählt uns von seiner leidenschaftlichen Vorliebe für eine Gattung Schweine, die besonders fett, kahl, ohne Borsten waren und kurze Beine hatten:

„Am meisten freute er sich über seine Schweine, deren er an dreihundert hielt und die paarweise in einzelnen kleinen Koben eingesperrt

waren. Hier litt der Graf nicht die geringste Unreinlichkeit; alle Tage mußte ich mit meinen Mägden die Tiere alle waschen, den Estrich und die Wände der Koben auswischen. Wenn der Graf dann morgens durch die Schweineställe ging, zeigte er sich befriedigt und sprach laut: ‚Was für eine Wirtschaft! Welch eine gute Wirtschaft!' Aber Gnade Gott, wenn er den geringsten Unrat erblickte, er erzürnte sich sofort und begann zu zetern. Der Graf war ein sehr heftiger Herr."

Anna Seuron, eine frühere Erzieherin im Tolstoischen Hause, berichtet in ihren Denkwürdigkeiten: „Sechs Jahre im Hause des Grafen L. Tolstoi" (St. Petersburg, 1895), die anscheinend recht boshaft sein sollen, in Wirklichkeit aber nur leichtfertig und flach sind, daß mit diesen berühmten Ferkeln „wie mit Kindern" umgegangen worden wäre. Dieser Witz ist keineswegs als gelungen zu bezeichnen. Und was ist denn dabei, wenn ein guter Hauswirt, der seinen Kindern, die übrigens, wie wir wissen, von schweizer, deutschen, englischen Bonnen umgeben waren, genügende Zeit widmet, sich auch um seine Ferkel bekümmert? Hier gibt es nichts Hohes und Niedriges, nichts Vornehmes und Gemeines, hier in der Wirtschaft ist wie in einem lebenden Körper alles einheitlich und zueinander passend — Menschen, Tiere und Pflanzen.

Und angenommen, er tröstete sich, indem er sich mit seinen Ferkeln beschäftigte, gleich Lewin, der sich um sein dunkles und warmes Lager sorgte, mit dem Gedanken, er bemühe sich um die allgemeine Wohlfahrt des Menschengeschlechts und nehme teil an der „unblutigen, aber größten Revolution, anfangs im kleinen Kreise des Bezirks, dann im Gouvernement, in Rußland, in der ganzen Welt" — so folgte er dabei nur der intensiven und richtigen Witterung unseres animalischen Lebens. Schweinekoben, Kinderstube, Gestüt, Bienenstand, Branntweinbrennerei und die Wirtschaftsbücher Sophia Andrejewnas sind weiter nichts als die „unsichtbaren und sichtbaren Sorgen", sind das dem Naturwillen gehorsame Nestbauen, die Einrichtung des eigenen Herdes.

Vor allem aber sehen wir hier die große und einfache Liebe zum Leben, die ewig kindliche Lebensfreude, die auch Goethe beseelte. „Leo Nikolajewitsch", so erzählt Behrs, „lobt jeden Tag seiner Schönheit wegen; oft fügt er" — das ist schon ganz im Geiste des „großen Heiden"! — „hinzu: ‚Wieviel Reichtum besitzt Gott! Jeder Tag unterscheidet sich bei Ihm durch irgend etwas vom andern'."

„Wunderbare Hitze!“ schreibt er an Fet. „Bäder und Beeren haben mich in den von mir so geliebten Zustand des geistigen Müßigganges versetzt. Ich habe zwei Monate lang meine Finger nicht mit Tinte, meine Seele nicht mit Gedanken befleckt. Lange habe ich mich nicht so an der Gotteswelt erfreut wie in diesem Jahre. Ich stehe da mit offenem Munde, freue mich und fürchte mich zu bewegen, damit mir nichts entgehe.“ Und das sind seine schwersten, schrecklichsten Jahre, in denen er an Selbstmord dachte, in denen er seine „Beichte“ plante!

Vielleicht war er niemals natürlicher, sich selbst ähnlicher, des Pinsels eines großen Künstlers würdiger, so wie Gott ihn geschaffen hatte, als auf jenem baschkirischen Feste, von dem uns Behrs berichtet. Mohammed Schach Romanowitsch hatte bekanntgemacht, daß Graf Tolstoi auf seiner Besitzung in Samara ein Pferderennen über fünfzig Werst veranstalte. Preise waren ausgesetzt: ein Stier, ein Pferd, eine Flinte, eine Uhr, ein Oberkleid usw. Eine ebene Fläche wurde ausgewählt, umpflügt, ein großer Kreis im Umfange von fünf Werst abgemessen und mit verschiedenen Zeichen abgesteckt. Zur Bewirtung waren Hammel und sogar ein Pferd bereit gehalten. Zum angesetzten Tage kamen einige tausend Menschen zusammen: Uralkosaken und russische Bauern, Baschkiren und Kirgisen mit ihren Zelten, Kumys, Kesseln und sogar Hammeln. Die wilde, mit Pfriemengras bestandene Steppe bedeckte sich mit den in Reihen aufgefahrenen Zeltwagen und belebte sich mit einer buntfarbigen Menge. Auf einer kegelförmigen Anhöhe, die im Volksmunde die „Beule“ hieß, waren Teppiche und Filzdecken ausgebreitet, auf denen die Baschkiren mit untergeschlagenen Beinen im Kreise sich niederließen. In der Mitte des Kreises verschenkte ein junger Baschkire aus einem großen ledernen Schlauche Kumys und reichte die Schale den Sitzenden der Reihe nach herum. Das war der sogenannte „Rundbecher“. Das Fest dauerte zwei Tage; es ging lustig, aber zugleich wohlanständig und mit einer gewissen Feierlichkeit zu, da es Leo Nikolajewitsch verstand, „selbst der Menge“, wie Behrs bemerkt, „Achtung vor dem Anstande einzuflößen“.

Entströmt diesem Feste unter dem freien Himmel der Steppe, über dem Wogen des Steppengrases nicht der Hauch einer uralten Hirtenidylle?

Auch jetzt noch erkenne ich in dem Antlitz des siebzigjährigen Tolstoi, in diesem strengen, sinnlichen, fast groben bäuerlichen und

dennoch zart durchgeistigten Gesicht, das er und andere vergeblich modern, demütig, bußfertig und überirdisch gestalten wollen, eine andere, nichts weniger als überirdische Heiligkeit, die wohlgestaltete Majestät der alten Patriarchen, die ihre Herden zwischen den Brunnen der Wüste weideten und sich ihrer Nachkommenschaft freuten, die zahlreicher war denn der Sand am Meere.

„Ich tat große Dinge" — sagt er in seiner „Beichte" mit den Worten des Ekklesiastes — „ich baute Häuser, pflanzte Weinberge; ich machte mir Gärten und Lustgärten und pflanzte allerlei fruchtbare Bäume drein; ich machte mir Teiche, daraus zu wässern den Wald der grünenden Bäume; ich hatte Knechte und Mägde und auch Gesinde, im Hause geboren; ich hatte eine größere Habe an Rindern und Schafen denn alle, die vor mir zu Jerusalem gewesen waren; ich sammelte mir auch Silber und Gold und nahm zu über alle. Auch blieb meine Weisheit bei mir; und alles, was meine Augen wünschten, das ließ ich ihnen und wehrte meinem Herzen keine Freude." (Pred. Sal. 2, 4 ff.)

Einst sagte Graf Sollogub zu Leo Nikolajewitsch: „Was sind Sie glücklich, mein Lieber! Das Schicksal hat Ihnen alles gegeben, woran man nur denken kann: eine prächtige Familie, eine liebe und liebende Frau, Weltruhm, Gesundheit — alles!"

In der Tat, wenn nicht innerlich, so ist es doch äußerlich das glücklichste Menschenleben unserer Tage.

„Wenn eine Fee käme" — gesteht er selbst ein — „und sich erbieten würde, mir einen Wunsch zu erfüllen, ich wüßte nicht, was ich wünschen sollte."

Und nun, da er den Gipfel des den Menschen erreichbaren Glückes erklommen, sieht er in das entgegengesetzte „abendliche Tal" herab — als ob die Götter, über den allzu glücklichen Sterblichen neidisch geworden, ihn nicht mit der erschütternden Stimme des Unheils oder des Verlustes, sondern mit dem leisen Geflüster der Parze daran erinnert hätten, daß das Schicksal auch über ihm walte.

Er „hatte in den Tag hinein gelebt, war immer weiter vorwärts gegangen und schließlich an einen Abgrund gelangt; da erkannte er deutlich, daß Vernichtung vor ihm läge". . . Er sah mit dem Könige Salomo ein, daß alles eitel sei und daß der Weise ebenso stürbe wie der Tor.

„Ich empfand Schrecken vor dem, was meiner harrte; ich wußte, daß dieser Schrecken schrecklicher als die Lage selbst sei, aber konnte nicht geduldig das Ende abwarten. Der Schrecken vor der Finsternis war allzu groß, und ich wollte mich von ihm so bald als möglich durch Schlinge oder Kugel befreien.“

Ehe wir von diesem letzten Lebensumschwung sprechen, da er von der Höhe in das „abendliche Tal“ herniedergeht, müssen wir eines Gefühles gedenken, das sich bei ihm immer so stark wie die Liebe zum Leben geltend machte, vielleicht weil es nur die Kehrseite dieser Liebe war — der Furcht vor dem Tode.





Drittes Kapitel.

„Ich bedauere die Menschen, welche von der Vergänglichkeit der Dinge viel Wesens machen und sich in Betrachtung irdischer Nichtigkeit verlieren; sind wir ja eben deshalb da, um das Vergängliche unvergänglich zu machen; das kann ja nur dadurch geschehen, daß man beides zu schätzen weiß" — so Goethe in seinen „Maximen und Reflexionen".

Am Schlusse des „Faust" sagt der Dichter das Gleiche mit fast denselben Worten, nur kürzer und deutlicher:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis . . .

Ist nur ein Bild, ein Symbol. Wir müssen vereinen — Goethe sagt „beides schätzen" — (*συμβάλλειν*, woraus *σύμβολον* — Symbol — entstanden ist, heißt zusammengießen, zusammenschweißen, vereinen); wir müssen den Sinn des Vergänglichen mit dem des Ewigen verbinden; wir müssen, ohne das Vergängliche, das Sterbliche irgendwie herabzusetzen, in ihm und durch es hindurch das Unsterbliche, das Unvergängliche erkennen. Wir können das Überirdische nicht anders fassen, als nachdem wir das Irdische ganz, bis zu seinen letzten Grenzen begriffen und liebgewonnen haben, ohne dabei seine Nichtigkeit zu verachten und vor ihr zurückzuschrecken; wir müssen uns daran erinnern, daß es keinen andern Aufgang, keine andern Stufen zu Gott gibt, als ‚Gleichnisse', ‚Erscheinungen', ‚Symbole', — die nicht wesenlos und blutleer sind, sondern in lebendiges Fleisch und Blut gekleidet.

Denn das Sakrament unseres Gottes ist kein bloßes Sakrament des Geistes und Wortes, sondern auch des Fleisches und Blutes, denn das Wort ward Fleisch. „Werdet ihr nicht essen das Fleisch des Menschensohnes und trinken sein Blut, so habt ihr kein Leben in euch." (Joh. 6, 53.) Also nicht ohne das Fleisch, sondern durch das Fleisch hindurch zu dem, was hinter dem Fleisch verborgen: das ist das

größte Symbol, die größte Vereinigung, — ach nur so wenigen noch erreichbar!

Die Worte Goethes über die Heiligkeit alles Irdischen, Vergänglichen, über die Unverweslichkeit des Verweslichen, sind die beste Antwort auf die Verzweiflung und den Schrecken Tolstois, auf jene Worte Sakhya Munis und des Ekklesiastes über die Vergänglichkeit alles Seins, über das Nirwana, über die Eitelkeit alles Irdischen, die er in seiner „Beichte“ als den Ausdruck seiner eigenen Verzweiflung anführt.

Ist es nicht wunderbar: die alten Hellenen und der neue Hellene Goethe haben selbstverständlich die Erde, die irdischen Freuden nicht weniger geliebt als König Salomo und Leo Tolstoi. Aber die Todesfurcht vernichtete bei ihnen nicht den Sinn dieser Freuden, im Gegenteil, die tiefste Dunkelheit und der Schrecken des Abgrundes erhöhte noch den Reiz des Lebens, so wie der schwärzeste Samt den Glanz der Diamanten hebt. Sie wendeten sich von dieser Finsternis nicht ab, schienen sie vielmehr zu wünschen, zu suchen, um sie zu besiegen. Die Tragödie — die kühnste und tiefste Anschauung dessen, was es im menschlichen Leben an Dunkelstem und Verhängnisvollstem gibt — ist nicht aus bloßem Zufall in der glänzendsten Zeit der hellenischen Kultur entstanden. Die Verzweiflung des Ödipus, der die Rätsel der Sphinx nicht lösen konnte, ist grenzenloser als die Verzweiflung Sakhya Munis und des Königs Salomo. Und doch wurde gerade hier, im Angesicht des Parthenon, in dem allerfreudigsten von Menschen je errichteten Gebäude, in dem Theater des Dionysos, des Gottes des Weines und der Wollust, den allerglücklichsten Sterblichen dieser letzte Schrecken, diese Verzweiflung zum höchsten Genuß. „Eine intellektuelle Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse, Problematische des Daseins aus Wohlsein, aus überströmender Gesundheit, aus Fülle des Daseins“, sagt Nietzsche. „Gibt es vielleicht ein Leiden an der Überfülle selbst? Eine versucherische Tapferkeit des schärfsten Blickes, die nach dem Furchtbaren verlangt, als nach dem Feinde, dem würdigen Feinde, an dem sie ihre Kraft erproben kann? an dem sie lernen will, was ‚das Fürchten‘ ist?“

Die Tragödie des Willens, „Prometheus“, die Tragödie des Gedankens, „Faust“, waren solche Herausforderungen voll „versucherischer Tapferkeit“ gegen die Todesfurcht, gegen das Geheimnis des Lebens. Nur die Stärksten der Starken, die Nüchternsten unter den Nüchternen können sich ungestraft an dem Schrecklichen berauschen, von dem Puschkin, der stärkste und vernünftigste Mensch Rußlands, in den folgenden Versen redet:

Berauschend wirkt der Lärm der wilden Schlacht,
Des finstern Abgrunds bodenlose Tiefe,
Der Wüste Glut, der Wogendrang des Weltmeers,
Der brandend an die fels'gen Ufer schlägt,
Der gift'ge Hauch der grimmen Pest — in allem,
Was mit Verderben droht und Untergang,
Verbirgt sich unnennbare Seligkeit,
Wie größre nie dem Sterblichen geworden . . . . .
Preis dir und Ruhm, o Pest! Die Grabesnacht,
Zu der du uns geleitest, schreckt uns nicht . . . . .

Wenn eine übermäßige Furcht vor dieser „Grabesnacht" eintritt — eine allzu deutliche und ernüchternde Erkenntnis der Verweslichkeit und Eitelkeit alles Irdischen — so ist es das erste Zeichen, daß die göttlichen Quellen einer gewissen Kultur bereits versiegt oder vergiftet sind, daß die Lebenskraft im Absterben begriffen ist.

Scheinbar gleicht die Verzweiflung des Sophokles im „Ödipus" der Verzweiflung Salomos im „Ekklesiastes", tatsächlich sind es aber zwei entgegengesetzte Pole: das eine ist der Aufstieg, das andere der Abstieg, das eine der Anfang, das andere das Ende. In der „Lalitavistara" Buddhas, im Ekklesiastes Salomos ertönt nicht die Stimme des auferstehenden Geistes, sondern nur die des absterbenden Fleisches. In der Angst der übersättigten Epikureer, im taedium vitae der römischen Verfallzeit, im philosophischen Totenschädel zwischen den Rosen und Bechern der Festtafel, steckt eine rohe, dem hellenischen Geiste und Fleische fremde Fleischlichkeit, der greisenhafte Materialismus einer entseelten und entgötterten Kultur. Ist doch das reine, vollkommene Christentum ebenso vertrauensvoll zum Leben, furchtlos vor dem Tode und versteht das Vergängliche ebenso unvergänglich zu machen wie das vollkommene Hellenentum.

Mögen die Lilien auf dem Felde morgen verwelken und ins Feuer geworfen werden, dennoch freuen sich die Kinder des Gottesreiches heute darüber, daß der König Salomo „in aller seiner Herrlichkeit nicht bekleidet gewesen ist, wie derselben eins". Das Lächeln des Franz von Assisi, der nach den Kreuzesqualen und der Erscheinung auf dem Averno eine Hymne an die Sonne singt, erinnert an das Lächeln des Sophokles, mit dem er nach all den blutigen Schrecken der Tragödie des Ödipus dem Dionysos, dem Gotte des Weines und des Frohsinns, eine Hymne singt. Hier wie dort kindliche Klarheit, abgeklärte Ruhe der letzten Weisheit. Nur diejenigen, die auf halbem Wege stehen-

bleiben, nicht mehr die Früheren und noch nicht die Zukünftigen sind, die von einem Ufer abgestoßen, am anderen aber noch nicht gelandet sind, „verirren sich ausgangslos", wie Goethe sagt, „in der Betrachtung der irdischen Nichtigkeit". Eine allzu große Todesfurcht weist fast immer auf religiöse Ohnmacht, auf religiöse Unfähigkeit hin.

In der „Kindheit" beschreibt L. Tolstoi den Eindruck, den der Tod der Mutter auf das Kind hervorbringt. Es blickt auf die im Sarge Liegende hin:

„Ich konnte nicht glauben, daß es ihr Antlitz wäre. Ich betrachtete es immer aufmerksamer und unterschied allmählich die mir bekannten, lieben Züge. Ich fuhr vor Schreck zusammen, als ich mich überzeugte, daß sie es war. Warum waren die geschlossenen Augen so eingefallen? Woher diese furchtbare Blässe und der schwärzliche Flecken unter der durchsichtigen Haut auf der einen Wange?"

„Die Seelenmesse war zu Ende; das Gesicht der Entschlafenen war unverhüllt, und alle Anwesenden außer uns traten einer nach dem andern an den Sarg, um Abschied zu nehmen. Als eine der letzten trat eine Bauernfrau mit einem hübschen fünfjährigen Mädchen auf den Armen, das sie, weiß Gott weshalb, mit hierhergebracht hatte, an den Sarg heran. In diesem Augenblicke ließ ich aus Versehen mein nasses Taschentuch fallen und wollte es aufheben. Als ich mich niederbeugte, erschütterte mich ein entsetzliches, durchdringendes Geschrei. Es war so schrecklich, daß ich, wenn ich auch hundert Jahre alt würde, es nicht vergessen werde und bei der Erinnerung daran stets ein kalter Schauer über meinen Körper läuft. Ich erhob den Kopf; neben dem Sarge auf dem Schemel stand dieselbe Bäuerin und hielt mit Mühe das Kind auf ihren Armen fest, das mit den Händchen um sich schlagend, das erschrockene Gesicht zurückwerfend und mit weitgeöffneten Augen die Tote anstarrend, aus vollem Halse und mit einer entsetzlichen Stimme schrie. Ich stieß ebenfalls einen Schrei aus, der, wie ich glaube, noch schrecklicher war als der des Mädchens, und lief aus dem Zimmer."

Man kann wohl behaupten, daß dieser wahnsinnige Schrei seit der Zeit in den Werken L. Tolstois nicht verstummt ist. Die Seele einer ganzen Generation hat er mit seinem Schrecken angesteckt. Wenn in unsern Tagen Menschen vor dem Tode so schmachvoll zurückbeben, wie das früher noch nie der Fall gewesen; wenn uns allen im tiefsten Herzen, im Fleisch und Blut dieser kalte, durch Mark und Bein

dringende Schauer innewohnt, von dem Dante anläßlich der im Höllensee eingefrorenen Sünder spricht:

„Dann sah ich tausend Fratzen fürchterlich
Fletschen vor Frost, daß ich ein Grausen spürte,
Und noch von Eis auf Pfützen schaudert mich . . .“
(Inferno XXXII, 70—72.)

so verdanken wir es vorzugsweise L. Tolstoi.

Er entnimmt übrigens die Schilderung vom Tode der Mutter Nikolai Irteniews nicht den eigenen Erinnerungen. Leo Nikolajewitschs Mutter starb, als er drei Jahre alt war; er konnte sich ihrer nicht erinnern und war bei ihrem Tode nicht zugegen. Augenscheinlich schildert er jedoch in der Erzählung des Helden der „Kindheit“ mit so erschütternder, faßt abstoßender Wahrheit die Todesfurcht, die ihm angeboren, die ihm allein eigen, die mit der ersten Erkenntnis in ihm erwachte und ihn seit der Zeit nicht wieder verlassen hat.

Viele Jahre später, schon im Mannesalter, bei vollem Bewußtsein, wird er von derselben Furcht erfaßt und steht ihr sogar noch hilfloser gegenüber als in der Kindheit.

Aus Hyères bei Nizza schreibt er am 17. Oktober 1860 an Fet über den Tod seines Bruders Nikolai: „Am 20. September starb er buchstäblich in meinen Armen. Nichts in meinem ganzen Leben hat auf mich jemals einen solchen Eindruck gemacht. Er hatte recht, als er mir sagte, es gäbe nichts Schlimmeres als den Tod, und wenn man bedenkt, daß schließlich der Tod das unvermeidliche Ende alles Lebenden ist, so muß man gestehen, daß es nichts Schlimmeres gibt als das Leben. Wozu all die Sorgen, wenn schließlich von allem, was einst Nikolai Nikolajewitsch Tolstoi war, nichts mehr übrigbleibt? Er sprach niemals darüber, daß er die Nähe des Todes empfinde, und doch bin ich überzeugt, daß er ihm Schritt für Schritt folgte und genau wußte, wie lange er noch zu leben habe. Einige Augenblicke vor seinem Tode schlummerte er ein. Plötzlich richtete er sich auf und flüsterte entsetzt: ‚Was ist das?‘ — Er sah seinen Übergang in das Nichts. Aber wenn er auch nicht wußte, woran er sich anklammern sollte, was werde ich dann finden? selbstverständlich noch weniger.“

Dieser durch seine Aufrichtigkeit Erstaunen und Entsetzen erregende Brief erschüttert am meisten durch den naiven, unbewußten und bis zur zynischen Roheit nackten Materialismus, durch seine seelenlose Fleischlichkeit. Nicht das geringste Schwanken, nicht die geringste Möglichkeit

einer Frage oder eines Zweifels, daß der Tod etwas anderes als ein Übergang ins Nichts sei, und auch keine Spur eines Geheimnisses. Ein unfruchtbarer, sinnlos vernichtender Schrecken ohne Ausweg, der alle Lebensquellen zum Versiegen bringt. Es ist so, wie die zum Judentum neigenden Sektierer, diese russischen Nihilisten des 15. Jahrhunderts, redeten: „Was ist denn das Himmelreich? Was ist die Wiederkunft? Was ist die Auferstehung der Toten? Es ist alles nicht wahr! Wenn jemand gestorben ist, so ist er eben nicht mehr" — oder wie Jeroschka sich ausdrückt: „Sterbe ich — so wächst Gras darüber." Eine hohle Wand, das große russische Nirwana.

Nach fünfundzwanzig Jahren, schon lange nach seiner Bekehrung zum Christentum, drückt er dasselbe Gefühl des animalischen sinnlosen Entsetzens im „Tode des Iwan Iljitsch" aus:

„Er blieb wieder mit Ihm allein, Auge in Auge mit Ihm, und er wußte nicht, was er mit Ihm anfangen sollte. Nur Ihn ansehen und erstarren."

Wir wissen, daß L. Tolstoi in seinem ganzen Leben in vielen Fällen wirklicher Gefahr sich nicht allein durch physischen Mut, sondern auch durch Tollkühnheit ausgezeichnet hat. Er fand fast Freude daran, die Kugeln in der schrecklichen vierten Bastion vor Sewastopol um sich pfeifen zu hören; es war ihm ein Genuß, die Todesfurcht durch die Lebenskraft besiegen zu können. Am allerwenigsten dachte er auch an den Tod, als er einmal in der Pjätigorskschen Stanitza (Kosakendorf) auf einen tollen Wolf schoß, der ihm ganz auf den Leib gerückt war, oder als er eines Tages unter einer Bärin lag, die ihn beinahe erdrückt und ihm die Haut vom Kopfe gerissen hätte, so daß „die Fleischfetzen über den Augen hingen" und sich auf dem Schnee eine Blutlache abzeichnete, „als ob man einen Hammel geschlachtet hätte"; er aber erhob sich unter dem Tiere hervor, vergaß Wunden und Schmerzen und rief nur, am ganzen Körper zitternd, mit der ganzen Wildheit des Jägers, die auch wieder an den Onkel Jeroschka erinnert: „Wo ist der Bär? wo ist er hin?"

Nein, die Todesfurcht ist bei ihm keine Folge der körperlichen Ängstlichkeit; diese zuweilen vielleicht an Feigheit streifende Furcht ist eine mehr innerliche, tiefere, in ihrem Ursprunge trotz ihres scheinbar animalischen Charakters dennoch abstrakte, sozusagen metaphysische.

Diese plötzlichen finsteren Abgründe erschrecken um so mehr, als sie sich in seiner Seele und in seinen Werken Seite an Seite mit der

größten Liebe zum Leben befinden. Es sind gleichsam trügerische, vom frischesten, grünen Grase, mit den leuchtendsten Blumen bewachsene Sümpfe, die von weitem den Wanderer anlocken; sobald aber sein Fuß diese Decke betritt, bricht er durch und versinkt im Schlamme.

Was ist das für ein kaum wahrnehmbares Härchen, das alle Räder der Maschine plötzlich von den Achsen gleiten und die Harmonie sich in ein Chaos verwandeln macht? Woher dieser Tropfen Gift, der ihm seine Seele so verbittert, daß ihm der süßeste Honig Wermut scheint?

Wenn er seiner kindischen „Sophistereien" gedenkt, die in ihm nach seinen eigenen Worten „die Frische des Gefühls und die Klarheit des Verstandes" vernichtet hatten, die ihn schon damals zu krankhafter Todesfurcht verleiteten, infolge deren er bald in buddhistischer Bußübung sich den nackten Rücken mit einem Stricke geißelte, bald in salomonischer Hoffnungslosigkeit seine Unterrichtsstunden aussetzte und Pfefferkuchen mit Honig aß — so bezeichnet er als Ursache dieser Grübeleien „das unnatürlich entwickelte Bewußtsein". In der Tat, wenn man das innere Leben L. Tolstois in seinem ganzen Verlaufe verfolgt, so kommt man zu dem Ergebnis, daß zwischen der bewußten und unbewußten Seite seiner geistigen Entwicklung keine Übereinstimmung, kein Gleichgewicht besteht. Die Nichtübereinstimmung ist aber wohl kaum durch die übermäßige Entwicklung des Bewußtseins bedingt. Wir haben wenigstens die Wahrnehmung gemacht, daß eine viel größere Bewußtheit als die Tolstois, z. B. bei Goethe, den harmonischen Bau des Seelen- und Geisteslebens nicht beeinträchtigte, sondern weit eher noch förderte. Nein, nicht in der übermäßigen Bewußtheit liegt eine der Hauptursachen für das Gebrochene, Krankhafte der sittlichen und religiösen Entwicklung Tolstois, sondern im Gegenteil im Mangel, in der Unvollkommenheit des Bewußtseins. Es ist bei ihm sehr scharf oder jedenfalls geschärft, gespannt, aber nicht allumfassend, alles durchdringend. Es leuchtet hell, aber nicht von innen heraus, wie die Sonne aus der durchsichtigen, ganz von ihren Strahlen gesättigten Luft, sondern von außen, wie ein Leuchtturm die dunkle Oberfläche des Meeres bescheint; mögen die Strahlen dieses Leuchtturm-Bewußtseins noch so hell und weittragend sein — das unbewußte, elementare Leben in ihm ist doch so bodenlos tief, daß immer eine letzte, gleichsam unterseeische Finsternis übrigbleibt, in die kein Strahl einzudringen vermag. Die Hauptsache aber ist, daß sein Bewußtsein sich nicht bloß

von außen, abgesondert, nicht nur in anderer, sondern auch in ganz entgegengesetzter Richtung entwickelt hat, als sein unbewußtes Leben, so daß es immer schien, als ob zwei Menschen in ihm seien, von denen der eine immer das wünschen wollte, was der andere nicht wünschte. Diese innere Dissonanz, diese Zweiteilung gleicht einem anfangs kaum wahrnehmbaren, allmählich sich aber erweiternden Riß in einer Glocke, der einen falschen Ton hineinbringt; je lauter und mächtiger die Glocke erdröhnt, um so quälender, schmerzhafter wird der aufdringliche, zitternde Nebenton.

Der Anfall von Todesfurcht, der ihn Ende der siebziger Jahre, wie wir bereits wissen, fast zum Selbstmord getrieben hat, war nicht der erste, wahrscheinlich nicht der letzte, jedenfalls nicht der einzige. Etwas Ähnliches hatte er fünfzehn Jahre vorher beim Tode seines Bruders Nikolai empfunden. Damals fühlte er sich selbst krank und bildete sich ein, an derselben Krankheit zu leiden, an der sein Bruder gestorben war, der Schwindsucht. Seine Brust und seine Seiten schmerzten ihn beständig. Er mußte in die Steppe reisen und eine Kumyskur gebrauchen, die ihm in der Tat Heilung brachte.

Früher genas er von solchen gewohnheitsmäßigen Anfällen seelischer oder körperlicher Leiden nicht durch irgendwelche geistige oder sittliche Umkehr, sondern einfach durch seine Lebenskraft, durch ihren Überfluß und den ihr innewohnenden Rausch. Olenin empfindet beim Gedanken an den Tod ebenso wie Leo Tolstoi unter dem Kugelregen in Sewastopol „die Gegenwart des allmächtigen Gottes der Jugend“.

Weshalb hatte denn dieser Umschwung Ende der siebziger Jahre für ihn eine so entscheidende, scheinbar einzige Bedeutung? Er selbst erklärte es durch seelische Ursachen. Wirkten aber nicht auch hier wie bei den früheren Umwälzungen körperliche Ursachen mit? Wirkte hier nicht das besondere Gefühl mit, das den in das Greisenalter eintretenden Leuten eigen ist, wenn sie nicht nur an ihrem geistigen, sondern auch an ihrem körperlichen Organismus wahrnehmen, daß sie bisher aufwärts gestiegen waren, nun aber sich bergab zu bewegen anfangen?

„Die Zeit war herangekommen,“ so schreibt er in seiner „Beichte“ gerade von dieser Zeit seines Lebens, von seinem Eintritt in das sechste Jahrzehnt, „in der ich zu wachsen aufgehört hatte, wo ich fühlte, daß ich mich nicht weiterentwickelte, sondern einschrumpfte, meine Muskeln schwächer wurden, meine Zähne ausfielen.“

Hier klingt eine tief sinnliche, fast anakreontische Klage, obgleich ohne anakreontische Klarheit, hindurch:

Haar um Haar entfällt des Hauptes Zier,
Meinen Locken, die dahingebleicht.
Zahn auf Zahn dem Mund entschwindet mir,
Und mein Aug' erloschnem Feuer gleicht.

Ebenso verspürt Lewin nachts im Zimmer des elenden Gasthauses, in dem sein Bruder Nikolai stirbt — der Tod Nikolai Lewins erinnert an den Tod von Nikolai Tolstoi —, von dem Gefühl des herannahenden Alters ergriffen, diesen tierischen, einem Frostschauer gleichenden Schrecken, der bis ins Mark der Knochen dringt, fühlt mit seinem ganzen Körper, „daß alles zu Ende gehen muß, daß der Tod in der Welt ist".

„Er zündete das Licht an, stand vorsichtig auf, trat an den Spiegel und sah sein Gesicht und seine Haare an. Ja, an den Schläfen waren graue Haare. Er öffnete den Mund. Die Backenzähne begannen schlecht zu werden. Er entblößte seine muskulösen Arme. Ja, er besaß viel Kraft. Aber Nikolinka, der da mit den letzten Resten seiner Lungen atmet, hatte auch einen gesunden Körper."

„Was heißt das: das Alter naht?" schreibt L. Tolstoi im Jahre 1894. „Das Alter naht — heißt: die Haare fallen aus, die Zähne werden schlecht, es kommen Runzeln, es riecht aus dem Munde. Sogar lange bevor alles zu Ende ist, wird alles schrecklich, widerwärtig; man merkt die aufgeschmierte Schminke, Puder, Schweiß, Gestank, Häßlichkeit. Wo ist denn das geblieben, dem ich gedient habe? Wo ist denn die Schönheit geblieben? Sie ist der Inbegriff von allem. Ohne sie gibt es nichts, kein Leben."

In dem Briefe aus dem Jahre 1881, in dem die Gräfin Sophia Andrejewna ihrem Bruder versichert, daß Leo Nikolajewitsch sich vollständig verändert habe, „ein aufrichtiger und gesinnungstreuer Christ" geworden sei, schreibt sie zugleich, daß er „ergraut und gesundheitlich geschwächt sei, und stiller, niedergeschlagener erscheine denn je".

Dieser durch sein ganzes Leben zu beobachtende Zusammenhang der seelischen Umwälzungen mit der Zu- oder Abnahme, der Flut und Ebbe seiner körperlichen Gesundheit, seiner Kräfte, mit dem Ergrauen seiner Haare, den Runzeln, den verdorbenen Zähnen, dem Geruch aus dem Munde, dem Schrumpfen der Muskeln, der sein ganzes Leben hindurch zu beobachten ist, ist im höchsten Grade auffallend.

Der „allmächtige Gott der Jugend“ ist davongeflogen. Verschwunden ist der Rausch des Lebens. „Man kann leben,“ gesteht er ein, „nur solange man vom Leben berauscht ist; wenn man nüchtern wird, muß man sich davon überzeugen, daß alles nur Betrug, und zwar ein sehr dummer Betrug war. Wenn nicht heute, so doch morgen werden Krankheiten, ja der Tod meine Lieben und mich selbst heimsuchen, und es bleibt nichts als Gestank und Würmer zurück.“

Die Dissonanz, der Zwiespalt seines bewußten und unbewußten Lebens, dieser zuerst kaum wahrnehmbare Riß vertiefte sich allmählich und erweiterte sich schließlich zu jener „Kluft“, von der er in seiner „Beichte“ spricht und an die er herantrat, „um deutlich zu erkennen“, daß vor ihm „nichts als die Vernichtung“ läge.

„Und was am allerschlimmsten war — daß Er, der Tod, seine (des Iwan Iljitsch) Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, nicht, damit er was täte, sondern nur, damit er Ihm gerade in die Augen sähe, und, ohne etwas zu tun, sich unsagbar quäle.“ Und er blieb „allein mit Ihm. Auge in Auge mit Ihm, und nichts mit Ihm anfangen können! Nur Ihn ansehen und erstarren!“

„Diesem Zustande zu entgehen, sucht er Trost, andere Schutzwände, und die andern Schutzwände fanden sich und gewährten ihm Rettung für einige Zeit, aber in kurzer Zeit waren sie so dünn geworden, daß durch sie alles hindurchschien, als ob Er alles durchdränge und nichts Ihn verhüllen könne.“

Da trat jener letzte Schrecken ein, der so groß war, daß „er sich so bald als möglich durch Schlinge oder Kugel befreien wollte“.

Tertullian behauptet, daß die menschliche Seele „ihrer Natur nach Christin“ wäre. Sind alle Seelen aber christlich? Werden einzelne nicht heidnisch geschaffen? Es scheint, gerade L. Tolstoi habe eine solche Seele, eine „geborene Heidin“, besessen.

Wenn die Tiefe seiner Erkenntnis der Tiefe seines elementaren Lebens entsprochen hätte, so hätte Tolstoi endlich zur Einsicht kommen müssen, daß er seine heidnische Seele weder zu fürchten noch sich ihrer zu schämen brauche, daß Gott sie ihm verliehen; und er hätte seinen Gott, seinen Glauben in der furcht- und schrankenlosen Eigenliebe gefunden, ebenso wie die Menschen, deren Seele ihrer Natur nach eine Christin ist, ihren Gott in der schrankenlosen Selbstaufopferung und Selbstverleugnung finden.

Aber infolge eines Mangels jeder Übereinstimmung und jedes Gleichgewichts zwischen seinem Bewußtsein und seiner unbewußten Natur blieb ihm nur eins von beiden übrig: entweder sein Bewußtsein seiner Natur unterzuordnen, was er auch in seiner ersten Lebenshälfte tat, oder umgekehrt seine Natur seinem Bewußtsein unterzuordnen, was er in der letzten Hälfte seines Lebens zu tun versuchte. Im letzteren Falle mußte er unvermeidlich zu der Schlußfolgerung gelangen, daß jede Eigenliebe, jedes individuelle Leben, jede Entwicklung des auf sich selbst gestellten Ichs etwas Fleischliches, Tierisches, also Verbrecherisches, Böses, Teuflisches wäre, etwas, das nicht sein dürfte, und in dessen Vernichtung daher das höchste, einzige Glück läge. Tatsächlich ist er auch zu dieser Schlußfolgerung gekommen: er entschloß sich, seine Seele bis aufs letzte zu hassen und zu vernichten, um sie retten. Als er seine „Beichte“ schrieb, glaubte er dieses Ziel schon endgültig erreicht, die vollkommene Wahrheit gefunden zu haben und alles weitern Suchens enthoben zu sein. Auf den Schlußseiten beschuldigt und verurteilt er nicht mehr sich selbst, sondern andere; er bezeichnet die ganze menschliche Kultur als eine „Verziehung“ der Menschen, diejenigen, die sich ihr unterordnen, als „Parasiten“. Er sagt gerade heraus: „Ich haßte mich selbst . . . jetzt ist mir alles klar.“

Aber drei, vier Jahre nach dieser Beichte hatte sich diese „Klarheit“ nach und nach wieder getrübt und verwirrt.

Schon im Jahre 1882, zur Zeit der Moskauer Volkszählung und nach der Besichtigung des Ljapinschen Nachtasyls, als er seine Bekannten, lauter reiche Leute, zu überreden suchte, sich zu verbinden, um durch private christliche Wohltätigkeit zuerst Moskau, dann Rußland, schließlich die ganze Menschheit zu retten — war sein Gewissen nicht mehr ganz ruhig. Überspanntheit, Unsicherheit, der zitternde, falsche Ton der gesprungenen Glocke klingt aus diesem geschraubten, der Sprache L. Tolstois so ungewohnten Aufruf heraus, der an den Stil der Rostoptschinschen Bekanntmachungen aus dem Jahre 1812 erinnert: „Laßt uns in unserer Narrenweis, Bauernweis, Christenweis alle miteinander Hand anlegen, — ob wir's nicht zwingen! Vorwärts, Brüder, allesamt ans Werk!“

Wenn er beim Geldsammeln für die Armen in den ihm bekannten Familien seinen neuen Welterlösungsplan auseinandersetzte, dann schien es ihm, als ob seine Zuhörer verlegen würden. „Sie schienen sich zu schämen, hauptsächlich für mich, weil ich Unsinn redete, und

zwar Unsinn, den man als solchen nicht direkt bezeichnen konnte. Als ob irgendein äußerer Grund meine Zuhörer zwang, diesen meinen Unsinn gutzuheißen." Und als er nach seiner großen Rede im Rathause mit den Leitern der Volkszählung sprach, fühlte er wieder, wie sie ihm mit ihren Blicken zuriefen: „Aus Achtung vor Dir haben wir Deinen Unsinn vertuscht, und nun kramst Du ihn wieder aus."

Schließlich enthüllte sich ihm die größte und, wie er glaubte, neueste Wahrheit, daß die Privatwohltätigkeit ein Unsinn sei, durch ein einfaches arithmetisches Rechenexempel. An einem Samstag-Abend reichte der Zimmermann Simeon, mit dem Tolstoi Holz sägte, einem greisen Bettler an der Dorogomilowbrücke ein Dreikopekenstück und bat um Herausgabe von zwei Kopeken. Der Greis zeigte ihm, daß er nur zwei Dreikopekenstücke und eine Kopeke habe. Simeon blickte hin, wollte die eine Kopeke nehmen, besann sich aber, nahm die Mütze ab, bekreuzte sich und ging weiter, dem Greise alle drei Kopeken überlassend.

Simeons Ersparnisse betrugen, wie Leo Nikolajewitsch bekannt war, sechsundeinenhalben Rubel; er selbst, Leo Nikolajewitsch, besaß sechsmalhunderttausend Rubel. „Simeon", dachte er sich, „gab drei Kopeken, ich aber zwanzig. Was hat er, was habe ich gegeben? Was hätte ich geben müssen, um das zu tun, was Simeon getan hat? Er hat sechshundert Kopeken, er gab davon eine, dann drei. Ich besaß sechshunderttausend Rubel. Um das zu geben, was Simeon gegeben hat, hätte ich dreitausend Rubel geben und mir zweitausend wiedergeben lassen müssen; und wenn er nichts wiederzugeben gehabt hätte, hätte ich mich bekreuzen, weiter gehen und mich ruhig darüber unterhalten müssen, wie man in den Fabriken lebt und was die Leber auf dem smolenskischen Markte kostet."

Er konnte nicht umhin, die letzte erschütternde Schlußfolgerung aus dieser Berechnung zu ziehen:

„Und wenn ich auch hunderttausend Rubel weggebe, so komme ich doch nicht in die Lage, in der man wirklich Gutes tun kann, denn mir verbleiben immer noch fünfhunderttausend. Nur wenn ich *gar nichts übrig behalte*, werde ich imstande sein, ein ganz klein wenig Gutes zu tun. Was ich beim ersten Anblicke der frierenden und hungernden Menschen im Ljapinschen Asyle empfunden, nämlich, daß ich mit daran schuld sei, daß man nicht so leben dürfte, wie ich lebe — das ist die einzige Wahrheit."

Das ganze Gebäude, das er unter so viel Qualen, mit so viel Kraftaufwand errichtet hatte, ging auf einmal in die Brüche, stürzte zusammen, und er mußte sich aufs neue anklagen und öffentlich Buße tun.

„Ich bin ein ganz von Kräften gekommener, zu nichts tauglicher Parasit. Ich bin die Laus, die die Blätter des Baumes abnagt und dabei den Wuchs und die Gesundheit des Baumes fördern und ihn heilen will.“

Und jetzt erst glaubte er die Worte Christi zu verstehen: „So jemand zu mir kommt und hasset nicht seinen Vater, Mutter, Weib, Kinder, Brüder, Schwestern, auch dazu sein eigen Leben; der kann nicht mein Jünger sein.“ (Ev. Lukas 14, 26.)

Ein neuer Umschwung, eine neue Wiedergeburt war mit ihm vorgegangen.

Es wurde ihm klar, daß er nicht nur nicht sich gehaßt und die Wahrheit gefunden habe, wie er es sich beim Schreiben der „Beichte“ eingebildet hatte, sondern daß er die Wahrheit gar nicht gesucht hätte. Zugleich überzeugte er sich, daß ihm diesmal alles endgültig und für immer offenbar geworden wäre. Die Verwirklichung der neuen Wahrheit schien ihm leicht: „Der Mensch braucht nur keinen Wunsch nach Landbesitz und Geld zu hegen,“ um in das Reich Gottes einzugehen. Er überzeugte sich, daß das Übel, an dem die Welt zugrunde gehe — der Besitz — „auf keinem Gesetz des Schicksals, keinem göttlichen Gebot und keiner historischen Notwendigkeit beruhe, sondern nur auf Aberglauben, und zwar keinem starken und furchtbaren, sondern einem schwachen und nichtigen“, und daß es ebenso leicht wäre, sich von diesem Aberglauben zu befreien, ihn zu zerstören, wie „ein dünnes Spinngewebe zu zerreißen“.

Er entschloß sich, dem Gebote Christi zu folgen, alles — Haus, Kind, Acker zu verlassen, seine sechsmalhunderttausend Rubel zu verteilen und Bettler zu werden, um das Recht zu erlangen, Gutes tun zu dürfen.





Viertes Kapitel.

„Viele werden denken,“ bemerkt in seinen „Erinnerungen“ der Bruder der Gräfin Sophia Andrejewna Tolstoi, „daß ich dasjenige, was Leo Nikolajewitsch schaden könnte, selbstverständlich verschwiegen hätte. Diese Annahme ist falsch, denn es gibt so gar nichts, was vor Fernstehenden verheimlicht werden müßte.“

Das sind kühne Worte. Wir wissen doch, daß die größten Heiligen und Gottesstreiter Augenblicke der Schwachheit und des Strauchelns gehabt haben. Auch der allertreueste Jünger des Heilandes hat ihn einmal verleugnet. Aber Herr Behrs muß ja wissen, was er tut: er schildert keinen Lebensgang, sondern das Erdenwallen eines Heiligen.

Noch erstaunlicher klingt ein derartiges Geständnis im Munde L. Tolstois selbst, der nach dem Berichte eines Ohrenzeugen in letzter Zeit oft wiederholt hat: „Ich habe vor niemandem in der Welt Geheimnisse! Mögen alle es wissen, was ich treibe!“

Vermessene Worte! Wer ist es, der es wagt, auszusprechen: „Ich schäme mich niemals.“ Ist er ein Mensch, der die Menschen verachtet, oder tatsächlich ein Heiliger?

Jedem Menschen kommen Augenblicke, die die ganze Bedeutung seines Lebens zusammenfassen und offenbaren, die ein für allemal bestimmen, was er ist, und wie viel er wert ist — Augenblicke, die sozusagen einen Durchschnitt der Persönlichkeit des Menschen bis in die tiefsten Tiefen des Bewußten und Unbewußten geben; Augenblicke, in denen das ganze fernere Schicksal, sich entscheidend, wie auf der Schneide eines Schwertes liegt, bereit, auf die eine oder die andere Seite zu fallen.

Ein derartiger Augenblick im Leben L. Tolstois war es, als er den Entschluß faßte, sein Vermögen zu verteilen.

Ist es aber nicht seltsam? Bis zu diesem Augenblicke besitzen wir von ihm sehr ausführliche Tagebücher, Beichten, Geständnisse, die

uns gestatten, jeder Regung seines Bewußtseins und seines Gewissens zu folgen. Nun aber lassen sie uns plötzlich im Stich und brechen ab. Er, der so viel über sich selbst gesprochen hat, verstummt mit einem Male und für immer.

Selbstverständlich brauchten wir keinerlei Geständnisse, wenn Taten, nicht bloß Worte von ihm deutlich genug zu uns reden wollten. Aber eben sein Außenleben, seine Taten geben uns noch mehr zu Bedenken Anlaß als seine Worte. Was sein inneres Leben anbetrifft, so erfahren wir darüber nur aus Andeutungen, aus wenigen zufällig von ihm gesprochenen und von Zeugen wohl aufgegriffenen, aber kaum verstandenen Worten oder aus den oberflächlichen Erzählungen dieser Zeugen. Wir erfahren etwas so Unerwartetes und Widerspruchvolles, daß unsere Bedenken nur wachsen.

„Über seine Stellung zu seinem Vermögen“, teilt Herr Behrs uns mit, „sagte mir Leo Nikolajewitsch, daß er sich seiner entäußern wolle, wie von einem Übel, das ihm bei seinen Überzeugungen zur Last wäre; aber er verfuhr dabei anfangs unrichtig: indem er das Übel auf andere abzuwälzen suchte, d. h. sein Vermögen durchaus verteilen wollte, erzeugte er ein anderes Übel, nämlich den energischen Protest und die Unzufriedenheit seiner Frau. Infolge dieses Protestes schlug er seiner Frau vor, sein ganzes Vermögen auf ihren Namen zu übertragen, und als sie dies Anerbieten nicht annahm, bot er es ebenso vergeblich seinen Kindern an.“

„Eines Tages“, so erzählt ein anderer Zeuge (Sergejenko, „Wie L. N. Tolstoi lebt und arbeitet“) „traf der Graf einen Bekannten auf der Straße und verwickelte ihn in ein Gespräch. Es stellte sich heraus, daß jener als Junggeselle lebte, da speiste, wo es ihm eben einfiel, und sich jederzeit in Moskau wie auf einer unbewohnten Insel in die Einsamkeit zurückziehen konnte.“ Als Leo Nikolajewitsch von dieser Begegnung erzählt hatte, fügte er lächelnd hinzu: „Ich beneidete ihn derartig, daß ich mich schäme, es auszusprechen. Denkt Euch nur, ein Mensch kann leben, wie er will, ohne jemandem Leiden zu verursachen. Das ist doch wirklich ein Glück!“

Was ist das? Was soll dieser Scherz? Warum dieses Lächeln? Und was für ein unausgesprochenes Weh verbirgt sich dahinter?

Und hier ein noch eigentümlicheres, geradezu peinliches Geständnis: „Ich werde mir einen Freund unter den Männern suchen; keine Frau ist imstande, mir den Freund zu ersetzen. Warum lügen wir denn

unseren Frauen vor, sie wären unsere wahren Freunde? Das ist doch eine Unwahrheit!"

Sollte er auch dies lächelnd gesprochen haben? Soll auch dies ein Scherz sein? Der glücklichste Familienvater, ein modernes Ebenbild der alttestamentlichen Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob, der siebenunddreißig Jahre in inniger Seelengemeinschaft mit seiner Frau gelebt hat, beneidet plötzlich am Ende seines Lebens die Freiheit eines Junggesellen, als ob sein eigenes Familienleben eine geheime Sklaverei gewesen sei, und gibt einem fast fremden Manne zu verstehen, daß er seine Frau des Namens eines Freundes nicht für würdig erachte.

Derselbe Zeuge, der eben das Familienglück L. Tolstois verherrlicht hat, bemerkt an derselben Stelle leichten Herzens und mit einer Bestimmtheit, die sich durch nichts beirren läßt: „In ihren Weltanschauungen gehen sie (Leo Nikolajewitsch und Sophia Andrejewna) allerdings auseinander." Aber die Weltanschauung ist doch das Heiligste, was er besitzt. Und wenn sie hierin auseinandergehen, worin stimmen sie denn überein? Kann man durch einen Scherz darüber hinwegkommen?

Noch auffallender ist allerdings, was Behrs über die Gefühle des „wiedergeborenen" L. Tolstoi für seine Frau mitteilt: „Jetzt ist Leo Nikolajewitsch anspruchsvoller gegen seine Frau geworden; er macht ihr Vorwürfe, ist unzufrieden und klagt sie an, daß sie ihn hindere, sein Vermögen wegzugeben, daß sie die Kinder im früheren Geiste erziehe. Die Frau ihrerseits fühlt sich in ihrem Recht und grämt sich über das Benehmen ihres Mannes. Unwillkürlich empfindet sie Furcht und Abscheu vor der Lehre (der Tolstoischen) und ihren Folgen. Zwischen ihnen bürgert sich ein Ton des gegenseitigen Widerspruchs ein, aus dem gegenseitige Vorwürfe herausklingen. Das Vermögen an fremde Leute zu verschenken und die eigenen Kinder zu Bettlern zu machen, wo niemand anderes das Gleiche tut, hält sie nicht allein für unmöglich, sondern erachtet es als ihre Mutterpflicht, sich dem zu widersetzen. Als sie mir das mitteilte, fügte sie mit Tränen in den Augen hinzu: ‚Ich habe es jetzt schwer; ich muß jetzt alles allein tun, während ich früher nur Gehilfin war. Die Verwaltung des Vermögens, die Erziehung der Kinder, alles ruht auf meinen Schultern. Ich werde noch angeschuldigt, daß ich es tue und nicht betteln gehe! Würde ich etwa nicht mit ihm gehen, wenn ich nicht kleine Kinder hätte? Er aber hat alles über seiner Lehre vergessen.'"

Schließlich das letzte, unglaublichste Bekenntnis: „Um den Kindern das Vermögen zu erhalten, war die Frau Leo Nikolajewitschs bereit, die Gerichte um Einsetzung einer Vormundschaft über das Vermögen anzugehen."

Eine von der Gräfin Sophia Andrejewna beantragte Vormundschaft über L. Tolstoi! Das ist ja eine Tragödie, die größte vielleicht im ganzen russischen, jedenfalls aber im Leben Tolstois. Das ist die Schneide des Schwertes, auf der das menschliche Schicksal vor der Entscheidung hin- und herschwankt. Und wir erfahren davon durch zufällige Beobachter, durch müßige Neugierige. Und dies Schreckliche ereignet sich stumm und dumpf in dem dunkelsten, geheimsten Winkel seines Lebens. Kein Wort von ihm selber, der in seinem ganzen Leben nur immer gebeichtet hat, der auch jetzt noch behauptet, daß er nichts vor den Menschen zu verbergen habe.

Wie ist er aber über diese Tragödie hinweggekommen? Oder hat er es erkannt, daß er sich in der Größe seiner Kräfte getäuscht habe, daß das, was er als so einfach und leicht erachtet hatte, in Wirklichkeit unendlich schwer und kompliziert sei und daß der „Aberglaube des Besitzes" kein „dünnes Spinngewebe", sondern die schwerste aller im Leben zu tragenden Ketten sei, deren letztes Glied im Herzen, im Fleisch und Blut des eigenen Ich befestigt ist, so daß man es nur mit Fleisch und Blut aus dem Herzen reißen kann? Hat er das große und furchtbare Wort des Erlösers: „Die Feinde des Menschen sind seine Nächsten" verstanden?

Wir wissen, wie die christlichen Eiferer vergangener Jahrhunderte in ganz ähnlichen Fällen gehandelt haben.

Als Pietro Bernardone, der Vater des heiligen Franz von Assisi, beim Bischofe Klage erhob, daß sein Sohn das Vermögen verschwenden, es den Armen geben wolle, zog Franz sich bis aufs Hemd aus, legte die Kleider mitsamt dem Gelde vor die Füße des Vaters und sprach: „Bis zu diesem Augenblicke habe ich Pietro Bernardone meinen Vater genannt. Jetzt, wo ich Gott dienen will, gebe ich ihm alles zurück, was ich von ihm angenommen habe, von jetzt an werde ich bekennen: nicht Pietro Bernardone ist mein Vater, sondern der Herr, mein himmlischer Vater." Vollständig nackt, wie er zur Welt gekommen, erzählt die Legende, stürzte sich Franz von Assisi in die Arme Christi.

Ebenso handelte der vom russischen Volke verehrte Alexius der Gerechte, der Gottesmann, der aus dem Elternhause heimlich entwichen

war. Ebenso verfahren alle russischen Eiferer, die das Gebot Christi: „Wer Vater oder Mutter mehr liebt denn mich, der ist meiner nicht wert," zu befolgen streben.

Wlas verteilte seine letzte Habe,
Nackt und arm zog er ins Land hinaus,
Geld für einer Kirche Bau zu sammeln,
All sein Fühlen weiht er, all sein Denken
Jetzt dem einen, gottgefälligen Werke.
. . . .
Dreißig Jahre wandert bald der Bauer,
Treu erfüllend, was er Gott gelobte,
Von den Gaben milder Leute lebend.

So hätte es kommen müssen: der große Schriftsteller des russischen Landes hätte ein Vorkämpfer des russischen Volkes werden müssen, eine noch nie dagewesene, einzige Erscheinung in unserer Kultur — der Entdecker eines neuen religiösen Pfades über die durch die Reformen Peters des Großen zwischen uns und dem Volke gegrabene Kluft.

Nicht umsonst sind aller Blicke mit der größten Spannung auf ihn gerichtet, nicht allein auf das, was er schreibt, sondern weit mehr noch auf das, was er tut, auf sein inneres, häusliches Familienleben. — Es ist nicht bloß müßige Neugierde. Es hängt daran zu Wichtiges für uns alle, für die ganze zukünftige russische Kultur. Keine Furcht, zu unbescheiden zu sein, darf uns hier abhalten. Hat er doch selbst gesagt: „Ich habe vor niemandem in der Welt Geheimnisse — mögen alle wissen, was ich tue."

Was tut er in Wirklichkeit?

„Vom Wunsche beseelt, seiner Frau nicht mit Gewalt gegenüberzutreten", schreibt Herr Behrs, „verhielt er sich zu seinem Besitztum so, als ob es gar nicht bestände, und entsagte seinem Vermögen, ignorierte das Schicksal desselben und hörte auf, Nutzen daraus zu ziehen, wenn man nicht in Betracht zieht, daß er unter dem Dache des Herrenhauses von Jasnaja Poljana wohnte." Wie ist denn das: „wenn man es nicht in Betracht zieht"? Was heißt das? Er hat das Gebot Christi: Haus, Hof, Kinder zu verlassen, erfüllt — wenn man es nicht „in Betracht ziehen" will, daß er wie früher bei ihnen geblieben ist! Er ist Bettler, obdachlos geworden, hat sein Vermögen verschenkt, wenn man

nur außer Betracht läßt, daß er, um seine Frau nicht zu kränken, eingewilligt hat, sein Vermögen zu behalten. Und von welchem „Übel“, von welcher „Gewalt seiner Frau gegenüber“ ist hier die Rede? Gewalt hat Christus selbstverständlich nicht gepredigt. Er forderte nicht, daß der Mensch Frau und Kindern den Besitz nehme, um ihn unter die Armen zu verteilen, wohl aber — und zwar mit aller Klarheit und Bestimmtheit — daß, wenn der Mensch sich nicht anders von seinem Besitze befreien könne, er mit seinen Feldern, seinem Hause und Vermögen auch Weib und Kind verlassen, sein Kreuz auf sich nehmen und Ihm folgen müsse, damit er wenigstens die volle Bedeutung des Wortes: „die Feinde des Menschen sind seine Nächsten“ erkenne.

Aber diese Auflehnung gegen sein eigenes Fleisch und Blut übersteigt doch die menschliche Kraft! Aber ist etwa nicht die ganze Lehre Christi, wenigstens wie Tolstoi sie auffaßt, eine Auflehnung gegen das eigene Fleisch und Blut? Der Herr selbst hielt es nicht für leicht, er sagte nicht, daß der Verzicht auf den Besitz der Zerstörung eines „dünnen Spinngewebes“ gleichkomme. Er wußte, daß es die schwerste aller Ketten sei, die der Mensch zu tragen habe; daß man ihr letztes Glied nur mit Fleisch und Blut aus dem Herzen reißen könne; daß man von ihr nicht frei werden könne, ohne die innigsten menschlichen Liebes- und Blutsbande zu zerreißen, ohne zugleich mit dem Vermögen auch Vater, Mutter und Kinder dahinzugeben. Deshalb sagte er mit so unendlich traurigem und unendlich barmherzigem Spotte: „Wahrlich, ich sage Euch: es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, denn daß ein Reicher ins Reich Gottes komme.“

So hat Er geredet. — Was sagt nun L. Tolstoi? Er schweigt, als ob seine Taten für ihn redeten, oder als ob hier keine Widersprüche, keine Tragödie vorhanden wären, als ob alles für ihn so klar und einfach wäre wie zuvor. Nur eine eigentümliche Legende, die Lebensweise des zeitgenössischen Heiligen, redet für ihn: „Er bemüht sich, seine Augen zu schließen, und geht in der Ausführung seines Lebensprogramms auf. Er will kein Geld sehen, vermeidet nach Möglichkeit, es in die Hand zu nehmen, und trägt es niemals bei sich“ (Anna Seuron). Es gelang ihm, den Willen seiner Frau insoweit mit dem Willen Gottes zu vereinen, daß „in der letzten Zeit“, wie Behrs bemerkt, „Sophia Andrejewna sich ruhiger gegen die Lehre ihres Mannes verhielt, sich daran gewöhnt hatte.“ Das also wäre das neue Mittel, als Kamel durch ein Nadelöhr zu

gehen — „kein Geld in die Hand nehmen“, „keines bei sich tragen“ und die „Augen schließen“.

Allen Ernstes, — ist das nicht Ironie, die denkbar boshafteste Verspottung seiner und unser aller, der Lehre Christi? Wenn das vielleicht noch einen Sinn vor dem Urteil der Menschen haben sollte, wie kann es vor dem Richterstuhle Gottes bestehen? Hat er schließlich das Gebot Christi erfüllt oder nicht? Hat er sein Vermögen verteilt oder nicht? Hier gibt's nur eine Antwort, keine Ausrede; hier gilt nur ja oder nein!

Wir wissen nicht, was er selber darüber denkt und fühlt, wir sehen nicht in sein inneres Leben, kennen aber sein äußeres bis aufs kleinste; dank den Luchsaugen von unzähligen Zeitungs-Reportern sind die Wände seines Hauses so durchsichtig geworden wie Glas. Wir sehen, wie er ißt, trinkt, schläft, sich anzieht, arbeitet, Stiefel näht und Bücher liest. Vielleicht werden uns diese Kleinigkeiten, die zuweilen so bedeutungsvoll sein können, den Schlüssel zu dem Geheimfach seines Gewissens geben. Je mehr wir aber beobachten und eindringen, um so weniger schwindet unsere Bestürzung, im Gegenteil, sie nimmt zu.

Ganz besonders sorgfältig beschreiben die Zeugen das Wohlleben und den Überfluß, den bis an den Rand vollen Wirtschaftsbecher, oder, wie einer von ihnen sich ausdrückt, „das Gehaltvolle und Solide der altväterischen Herrenart“ im Tolstoischen Hause. Wir sehen das kleine, zweistöckige, freistehende Haus in der Großen Chamownitscheskaja-Straße in Moskau, dessen Fenster in der Winternacht durch die reifbehangenen Bäume des alten Gartens hindurchleuchten. Im Innern herrschte eine entgegenkommende, gemütliche Freundlichkeit, „eine nicht wiederzugebende edle Einfachheit“. Eine breite Treppe, hohe, helle, ziemlich leere Säle, denen jeder unnütze Schmuck fehlte, alte glatte Mahagoni-Möbel, ein höflicher Diener in Frack und weißer Halsbinde, der die Besucher empfängt. Wir müssen dabei im Auge behalten, daß Leo Nikolajewitsch die Handreichungen des Dieners nicht in Anspruch nimmt, er bringt sein Zimmer selbst in Ordnung und schafft sogar das Wasser im Fasse heran — wobei er selbst den Wagen zieht, statt ihn von einem Pferde ziehen zu lassen. Sein Arbeitszimmer „erinnert durch seine Einfachheit an das Arbeitszimmer Pascals“. Es ist ein niedriges Zimmer, an dessen Decke ein eisernes Ofenrohr entlangläuft. „Als anfangs der achtziger Jahre,“ so berichtet Sergejenko, „der Umbau des großen Hauses in Angriff genommen wurde, wollte Leo Nikolajewitsch

sein Zimmer nicht dem Gotte des Luxus zum Opfer bringen, er versicherte der Gräfin, daß eine Menge Männer, deren Tätigkeit weit nutzbringender sei, in viel schlechteren Räumlichkeiten als er lebten und arbeiteten." Aber wohl mit größerem Rechte hätte er behaupten können, daß nur wenige „nutzbringend tätige" Männer in besseren Zimmern leben als er. Im Zimmer befindet sich nichts Überflüssiges, weder Bilder noch Teppiche, noch Nippsachen. Aber erfahrene Arbeiter wissen, daß alles Unnütze nur ablenkt, die Konzentrierung der Gedanken hindert. Die eiserne Ofenröhre an der Decke scheint unschön zu sein. Aber sie ist eigens für ihn nach den Anforderungen der neuesten Hygiene durch einen seiner Bekannten angebracht; „ihre Eigentümlichkeit besteht darin, daß sie mit Hilfe einer Lampe das Arbeitszimmer ausgezeichnet ventiliert und teilweise heizt". Es ist immer reine Luft, immer gleichmäßig warm im Zimmer. Was kann es Besseres geben? Der Hauptvorzug des Zimmers ist aber die Stille. Nach dem Umbau des Hauses blieb das unverändert gelassene Arbeitszimmer Leo Nikolajewitschs „sozusagen zwischen Himmel und Erde hängen". Das verunstaltete die Seitenfassade des Hauses, „dafür aber gewann das Arbeitszimmer in bezug auf Ruhe und Stille". Die Fenster gehen nach dem Garten hinaus. Kein Ton des Straßenlärms dringt herein. Von den Wohnräumen des Hauses abgelegen, ist dieser Zufluchtsort „stets von einer Stille erfüllt, die zum Nachdenken ermuntert". Nur wer sein ganzes Leben der Betrachtung weiht, versteht nach Gebühr den größten Vorzug eines solchen Zimmers, nämlich seine völlige Abgeschiedenheit und Stille, das ununterbrochene Schweigen zu würdigen. Dafür kann man alles hingeben. So eine selige, tiefe Ruhe ist der einzige, durch nichts zu ersetzende Luxus des Denkers. Wie ist sie selten, wie schwer zu erreichen in den jetzigen großen Städten! Wie barbarisch erscheinen im Vergleich zu diesem wirklichen Luxus die spießbürgerlichen Einfälle unseres verzärtelten und in seiner Verzärtelung verrohten, nach amerikanischer Art verwilderten Geschmackes.

Noch angenehmer, noch lautloser ist das Arbeitszimmer von Leo Nikolajewitsch im Hause von Jasnaja Poljana, an dem windstillsten Ort des alten Parkes mit seinen Alleen von hundertjährigen Birken und Linden, in dem wohlgehegten adligen Neste, einem der schönsten Winkel des mittleren Rußland. Dieses Zimmer mit den ungestrichenen Dielen, mit seiner gewölbten Decke und seinen dicken Wänden diente früher als Vorratskammer. An den heißesten Sommertagen ist es

hier „so kühl wie im Keller". Verschiedenes Gerät, Spaten, Sense, Säge, Zangen und Feilen, verleihen der ganzen Einrichtung die naive, an die Kindheit erinnernde, frische Schönheit von Robinsons Hütte. Diese beiden Arbeitszimmer — das für den Winter und das für den Sommer — sind zwei richtige stille luxuriös einfache Zellen eines modernen Epikureers, der es besser als jeder andere versteht, dem körperlichen und geistigen Dasein die allerreinsten, unschuldigsten, sich immer gleichbleibenden Freuden abzugewinnen.

Und alles im Hause entspricht nach Kräften und Möglichkeit diesem edeln, verfeinerten Geschmacke des Hausherrn, seiner Liebe zur luxuriösen Einfachheit. Die Gräfin Sophia Andrejewna sorgt dafür, daß keinerlei Kleinigkeiten des Lebens ihn betrüben, ihn aufregen. „Alle verwickelten und mühevollen Wirtschafts- und Verwaltungssorgen ruhen auf ihren Schultern. Sie hat keine Gehilfen." Trotzdem herrscht größte Ordnung im Hause. Der Tolstoische Kutscher versicherte Sergejenko nicht ohne Grund, daß die Gräfin „die Ordnung furchtbar liebe". „Sie ist unermüdlich, überall trägt sie ihre lebendige Energie, ihre Häuslichkeit und ihren Ordnungssinn herein. Sie braucht nur auf ein, zwei Tage in Geschäften aus Jasnaja Poljana zu verreisen, und die komplizierte Maschine, ‚Haus' genannt, kracht schon an allen Ecken und droht aus dem Leime zu gehen. Sie ist eine vorzügliche Hausfrau, aufmerksam, zuvorkommend und gastfrei. Man ißt und schläft in Jasnaja Poljana wie zu Hause."

Bei der stets reichlichen, mäßig einfachen und doch stets luxuriösen Tafel werden Leo Nikolajewitsch stets besondere vegetarische Gerichte vorgesetzt. Der Vegetarianismus bereitet der Gräfin viele Sorgen: „sie steht ihm ablehnend gegenüber und leidet ihn im Hause nur als eine Art von Kreuz". Aber sie murrt nicht darüber; zuweilen überwacht sie in der Küche selbst die Anfertigung neuer Speisen. Sie hat es erreicht, daß die vegetarische Kost in Jasnaja Poljana ebenso schmackhaft, nahrhaft und auch fast ebenso mannigfaltig wie die fleischliche geworden ist. Leo Nikolajewitsch wird vielleicht nie erfahren, wieviel Mühe ihr diese Speisen bereiten, die bei aller ihrer Einfachheit in der Tat luxuriöser und ausgesuchter als die aus Fleisch bereiteten sind, weil sie eine viel größere Erfindungsgabe, neuen schöpferischen Kunstgeschmack, eine viel liebevollere Aufmerksamkeit und Geduld der Hausfrau erfordern. Selbstverständlich, wenn er wie der Onkel Wlas auf den Landstraßen pilgerte oder, wie er es seinem ältesten Sohne

angeraten, sich bei einem Bauer als Tagelöhner verdungen hätte, wäre es ihm nicht möglich gewesen, das vegetarische Fasten mit solcher Strenge innezuhalten. Vielleicht hätte er gegen seinen Willen „Fleisch“ essen müssen, irgendeinen Hering oder eine Leber vom smolenskischen Markt. Dafür schmeckt ihm aber jetzt die dünne Hafermehlsuppe, die er so gern ißt, wohl besser als die teuersten und kompliziertesten Suppen, die die geschicktesten Köche anfertigen; der Gerstenkaffee mit Mandelmilch ist, wenn er auch nicht so aromatisch riecht wie Mokka, doch jedenfalls um so gesünder. Überdies sind körperliche Ermüdung, Hunger und Durst die besten Köche; er erinnert sich wohl noch an das Wasser in der Feldflasche, mit dem der alte Bauer beim Heumähen einst Lewin bewirtete.

„‚Hier, koste meinen Kwas!*) Nicht wahr, er ist gut?‘ sagte der Bauer, mit den Augen blinzelnd.

„Tatsächlich hatte Lewin noch niemals ein Trunk so gut gemundet als dieses warme Wasser mit dem von der Blechflasche herrührenden Rostgeschmacke und den darin herumschwimmenden Grashalmen. Der alte Bauer brockte Brot in die Schale, zerdrückte es mit dem Löffelstiele, goß Wasser aus der Feldflasche darüber, schnitt noch mehr Brot hinein, bestreute es mit Salz und wendete sich nach Osten, um zu beten.

„‚Nun, Herr, koste mein Gericht.‘

„Das Gericht erwies sich so schmackhaft, daß Lewin seine Absicht, nach Hause zu Tisch zu fahren, aufgab.“

Das ist einer, der zu essen und zu trinken versteht. Den übersättigten Gästen des Trimalchio oder den modernen Gastronomen erschienen solche Genüsse, die dieser vollkommene Epikureer immer empfindet, nicht einmal im Traume.

Seine Kleidung ist ebenso einfach wie seine Nahrung und ist viel angenehmer und eleganter als unser unschönes, den Körper einengendes, nicht russisches, dem Volke verhaßtes und im Grunde finster-asketisches Gewand. Leo Nikolajewitsch trägt im Winter graue flanellene, sehr weiche und warme, im Sommer leichte und weite Blusenhemden von einem ganz besondern Schnitte. Niemand versteht sie so zu nähen, daß sie ihm bequem und passend sitzen — die geschicktesten Schneider von Paris und London würden es ihm sicher nicht zu Dank machen —, niemand außer der alten Barbara aus dem Dorfe Jasnaja Poljana

*) Eine Art Hausbier.

und vielleicht noch Sophia Andrejewna. Die Oberkleider, der Kaftan, die Schafs- und Halbpelze, die Schafsfellmütze, die hohen Lederstiefel, alles von nicht zufälligem, sondern wohlüberlegtem Schnitte, sind Wind und Wetter angepaßt. Sie sind so bequem und angenehm, daß oft Gäste und Hausgenossen sich verleiten lassen, sie zu benutzen. Es ist die wahre Kleidung eines ländlichen, und zwar eines nordländischen Epikureers.

In dieser Kleidung ist ihm sogar ein gewisses auffallendes Stutzertum eigen. In seiner Jugend kränkte es ihn, daß sein Gesicht „dem eines einfachen Bauern gliche“. Jetzt ist er stolz darauf. Er liebt es, zu erzählen, wie er auf den Straßen und in unbekannten Familien als wirklicher Bauer, sogar als Landstreicher angesehen wird.

„Also der Aristokrat“, bemerkt er, „ist einem nicht aufs Gesicht geschrieben.“

Eines Tages zog Pierre Besuchow auch bäuerliche Kleidung an und freute sich mit kindlichem Stolze über seine bloßen Füße; „mit Vergnügen setzte er sie in verschiedene Stellungen und bewegte seine schmutzigen dicken Zehen. Jedesmal, wenn er auf seine bloßen Füße sah, spielte ein belebtes, selbstzufriedenes Lächeln um seine Lippen“. In seiner Jugend phantasierte Leo Nikolajewitsch leidenschaftlich vom Georgs-Kreuz und den Achselschnüren eines Flügeladjutanten. Jetzt fesseln ihn schon andere, zeitgemäßere Auszeichnungen. Ist es schließlich aber nicht gleich, was man als Orden trägt — durchlöcherte Fußlappen oder glänzende Achselschnüre? Und am Ende ist es doch nur Selbstbetrug: der Aristokrat steht ihm doch mit unauslöschlichen Zügen auf dem Gesicht geschrieben und im bäuerlichen Halbpelze steckt doch der alte tadellose Kavalier, ja in dieser groben Hülle macht er sich erst recht bemerkbar, fesselt er noch mehr. So wird der Grund der besonders kostbaren Gewebe aus dem Orient oft absichtlich rauh und grob angefertigt, damit die feinen blitzenden Fäden der goldenen und seidenen Stickereien um so prächtiger hervortreten.

Weiche Betten und Federkissen mag er nicht leiden; er fühlt sich matt und beklommen auf ihnen. Er zieht die kühlen, ledernen Kopfkissen vor. Wie muß aber ein Sybarit, der sich schlaflos auf dem ihm überdrüssig gewordenen, mit Rosen bestreuten Lager herumwälzt und den ein verkehrt liegendes Blumenblatt ärgert, den Schlaf Leo Nikolajewitschs auf seinem epikureisch-weisen, harten, aber bequemen Bette beneiden?

Der idyllische Duft des Düngers rührte einen der sinnlichsten und empfindsamsten verwöhnten Junker des 18. Jahrhunderts, Jean Jacques Rousseau, fast bis zu Tränen. Leo Nikolajewitsch liebt ebenfalls den Geruch des Düngers. „Eines Morgens", so erzählt Anna Seuron, „kam er direkt von einem frisch gedüngten Ackerplane zum Frühstück. Zu jener Zeit befanden sich in Jasnaja Poljana mehrere Gäste, die dem Grafen bei der Arbeit des Düngens eifrig geholfen hatten. Fenster und Türen des Zimmers standen sperrangelweit offen, sonst hätte man nicht atmen können. Der Graf sah uns vergnügt mit selbstzufriedenem Lächeln an." Er liebt auch Wohlgerüche. „In der Heuernte," berichtet Behrs, „wenn er von der Wiese fortgeht, zieht er jedesmal eine Handvoll Heu aus dem Haufen heraus und erfreut sich am Dufte." „Im Sommer trägt er immer eine Blume bei sich, — nur eine, aber eine duftende. Sie liegt vor ihm auf dem Tische, oder er hält sie in der Hand, oder sie steckt in seinem ledernen Gürtel. Man muß es gesehen haben, mit welchem Genusse er sie an seine Nasenlöcher preßt und mit welch wunderbar zartem Ausdruck sein Blick dabei auf den ihn Umgebenden ruht." Er liebt auch französische Parfüms und die damit imprägnierte Wäsche. „Die Gräfin sorgt immer dafür, daß in seinem Wäscheschrank ein Sachet liegt." Leo Nikolajewitsch hat eine neue, verfeinerte Art, sich am Wohlgeruch zu erfreuen; nach dem Geruche des Düngers ist der Duft der Blumen und der Parfüms noch berauschender. Das ist ein Symbol, eine „Vereinigung" — unter dem bäuerlichen christlichen Halbpelze die nach wollüstigem Chypres oder jungfräulichen Violettes de Parme duftende Wäsche.

Der heitere Weise, der einst in Attika seinen winzigen Garten mit eigenen Händen bestellte, die Menschen unterwies, sich mit wenigem zu begnügen und an nichts im Himmel und auf Erden als an das Glück zu glauben, das einem ein Sonnenstrahl, eine Blume, im Winter ein wenig brennendes Reisig, im Sommer etwas kaltes Wasser aus einem irdenen Topfe bereiten kann, hätte sicher L. Tolstoi als seinen treuen, vielleicht einzigen Freund in diesem barbarischen Zeitalter anerkannt, wo wir mitten unter einem unsinnig-verzärtelten, und doch bettlerhaft-rohen, verwilderten, amerikanischen „Komfort" längst vergessen haben, was wahrer Luxus ist.

Und die Gräfin Sophia Andrejewna, die bereits aufgehört hat, über die Vermögensverteilung zu streiten, und die mit zartschlauem, fast mütterlichem Lächeln das Sachet mit dem Lieblings-Parfüm unter die

Wäsche von Leo Nikolajewitsch steckt, ist ihm eine treue, geheime Bundesgenossin in der Sorge um diesen neuen, schwer zu schaffenden und ungewöhnlichen Luxus. „Sie sieht ihm alles an den Augen ab“, bemerkt einer von den Beobachtern. „Wie eine unermüdliche Wärterin ist sie um ihn besorgt“, berichtet ein anderer, „und verläßt ihn nur auf kurze Zeit. Nachdem sie im Laufe vieler Jahre die Gewohnheiten ihres Mannes gründlich kennen gelernt hat, weiß sie bereits, wenn Leo Nikolajewitsch sein Arbeitszimmer verläßt, aus seinem Gesichtsausdrucke, wie ihm die Arbeit geglückt und in welcher Stimmung er ist. Wenn es für ihn etwas um- oder abzuschreiben gibt, legt sie sofort ihre Arbeit, deren sie immer alle Hände voll hat, beiseite; die Sonne mag an diesem Tage nicht aufgehen, aber zur bestimmten Stunde wird alles, was nötig ist, sorgfältig abgeschrieben auf seinem Schreibtische liegen.“ Und mag er es ihr auch mit Undank entgelten, mag er sagen, daß seine Frau ihm keine Freundin sei, mag er auch ihre Liebe, wie die Luft, die er einatmet, nicht empfinden — so braucht sie ja keinen andern Lohn als das Bewußtsein, daß er keinen Tag ohne sie leben könnte, daß sie ihn zu dem gemacht hat, der er ist. Die „unermüdliche Wärterin“ liebkost, verzieht, singt ihn in den Schlaf, umgibt mit ihrer Sorge und Liebe dieses ewig ungehorsame und hilflose siebzigjährige Kind wie mit unsichtbaren, weichen, aber festen Netzen, dem „dünnen Spinngewebe“.

Vielleicht nagt doch ein geheimer Wurm an seinem Herzen? Vielleicht verfolgt und quält ihn das Bewußtsein, daß er Christi Gebot doch nicht erfüllt hat, daß, während sein Körper in Freude und Fülle lebt, seine Seele sich zu Tode grämt? Bemerkt doch Gräfin Sophia Andrejewna in demselben Briefe, in dem sie von der in ihm vorgegangenen christlichen Umwälzung schreibt, daß er „grau, seine Gesundheit schwach und er stiller, niedergeschlagener denn je geworden“ sei. Behrs berichtet auch, daß er, als er nach einigen Jahren der Trennung ihn wiedergesehen, sofort empfunden habe, daß die stets heitere und andere belebende Geistesstimmung, die Leo Nikolajewitsch immer beseelt hatte, ganz verschwunden sei. „Der liebenswürdige, zugleich aber auch ernste Ton, mit dem er mir begegnete, sollte mir gleichsam zu verstehen geben, daß meine Freude jetzt zwar groß sei, daß wahre Freuden aber etwas ganz anderes wären.“

Wenn man aber in das Leben L. Tolstois tiefer hineinschaut, dann überzeugt man sich, daß man dieser „Niedergeschlagenheit“ keine allzu große Bedeutung beilegen darf. Wahrscheinlich stand sie im Zu-

sammenhange mit einem vorübergehenden Unwohlsein, einer von den ihm eigenen, periodisch sich wiederholenden Schwankungen des körperlichen Wohlbefindens, die den ebenso periodisch bei ihm eintretenden seelischen Wandlungen entsprachen; wenigstens berichtet Behrs, daß schon am Tage seiner Ankunft Leo Nikolajewitsch „seinen ernsten Ton“, seine neue, fast „mönchische Stille“ nicht aufrecht zu erhalten vermochte: „sicherlich meinen Kummer über den Eindruck, den er auf mich hervorgebracht, erratend, scherzte er zu unser aller Freude mit mir und sprang plötzlich auf meinen Rücken, als ich im Saale auf und ab ging“.

An diesem Mutwillen, den man tatsächlich schwer von einem Manne erwarten konnte, der durch seinen bloßen Anblick zu zeigen wünschte, daß wahre Freuden „ganz etwas anderes wären“, erkannte der Besucher sofort den früheren Leo Nikolajewitsch.

Diese ewig kindliche Freude am Leben ist bis zuletzt nicht versiegt; ja vielleicht gerade im Alter brodelte und sprudelte ihre unerschöpfliche Quelle in ihm noch viel heftiger als in seiner Jugend.

„Man kann die fröhliche und anheimelnde Stimmung,“ erzählt ein Augenzeuge, „die in Jasnaja Poljana herrscht und deren Ursprung immer Leo Nikolajewitsch ist, nicht mit völliger Klarheit schildern. Ich erinnere mich an das Krocketspiel. An ihm nahmen alle teil, Erwachsene und Kinder. Es fing gewöhnlich nach Tische an und endigte bei Kerzenbeleuchtung. Ich bin auch jetzt noch geneigt, dieses Spiel zu den Glücksspielen zu rechnen, da ich es mit Leo Nikolajewitsch als Partner spielte. Besonders schätzen die Kinder seine Gesellschaft, wetteifern, ihn zum Partner zu haben, und freuen sich, wenn er irgendeine Beschäftigung für sie ausdenkt. Mit mir mähte er, schwang Getreide, turnte, lief um die Wette, spielte Hockebock und Gorodki*).“ Das war vor einigen Jahren. Sergejenko aber, der uns von Tolstois Leben in den letzten Jahren berichtet, erzählt uns, daß er wie früher ganze Tage lang Lawntennis spielt und „mit den Knaben um die Wette läuft“. Ein ewiger Feiertag, als ob ein neues goldenes Zeitalter angebrochen wäre. „Im Tolstoischen Hause“, sagt Sergejenko, „hat man immer den Eindruck, als ob die Aufführung einer Liebhabervorstellung stattfinden solle und sich zu diesem Ereignisse ein ganzer Flor von jungen Leuten vorbereite, der das ganze Haus mit lärmender Fröhlichkeit erfüllt, oft unter eifriger Beteiligung von Leo Nikolajewitsch. Besonders

---

*) Ein russisches Spiel mit Holzklötzen.

wenn etwas vorgenommen wird, was Beweglichkeit, Kraft und Gewandtheit erfordert, dann sieht er alle Augenblicke nach den Spielenden und nimmt mit ganzer Seele an dem Gelingen oder Mißlingen Anteil; oft kann er es nicht mehr aushalten und beteiligt sich selbst am Spiele, wobei er so viel jugendliches Feuer und muskulöse Geschmeidigkeit zeigt, daß man oft neidisch wird, wenn man ihn ansieht.“ Ein ewiger Festtag, ein ewiges Spiel — bald auf dem Felde hinter der Egge, bald beim Lawntennis, bald auf der Wiese mit den Mähern, bald beim Wegfegen des Schnees zur Reinigung der Eisbahn, bald beim Aufbau eines Ofens für ein altes Weib. Und ganz unnütz quält sich Sophia Andrejewna mit Zweifeln ab, ob die dreißig Werst langen Radfahrten Leo Nikolajewitsch bei seinen Jahren zuträglich sind. Was auch die Ärzte sagen mögen, er fühlt doch, daß diese beständige, scheinbar sogar übermäßige Anspannung seiner Muskeln, diese ewige Gymnastik, dieses stete Spiel, welches noch unterhaltender und angenehmer ist, wenn es „Arbeit“ genannt wird, für seine Gesundheit, für sein Leben notwendig sind.

„Es stärkt mich,“ sagt er, „gewährt mir einen gesunden Schlaf, eine fröhliche Stimmung, und macht mich einem Arbeitspferde, das auf der Weide ist, ähnlich. Laßt es ausruhen, füttert es satt, und es wird wieder zur Arbeit tauglich sein.“

Behrs erzählt uns von einem Spiele, das Leo Nikolajewitsch erfunden, und das bei den Kindern ein besonders ausgelassenes und lärmendes Entzücken hervorrief. Dieses Spiel, „numidische Reiterei“ genannt, bestand darin, daß „Leo Nikolajewitsch ganz plötzlich vom Stuhle aufsprang, und die hoch emporgestreckte Hand schwenkend in der Stube herumlief. Sämtliche Kinder, zuweilen auch die Erwachsenen, folgten ebenso plötzlich seinem Beispiele“. In diesem Greise, der wie ein kleiner Knabe mit plötzlicher Ausgelassenheit in den Stuben herumläuft und sogar Erwachsene mit in sein Spiel hineinzieht, erkenne ich den, der von sich selbst mit kindlich heiterem Lächeln sagt: „Ich bin ein lustiger Mensch, ich liebe alle, ich bin der Onkel Jeroschka.“

Wenn er die traumhaften, dunkeln Erinnerungen an seine früheste Kindheit, als er drei bis vier Jahre alt war, aufleben läßt, dann erwähnt er als einen seiner glücklichsten und mächtigsten Eindrücke sein Bad in einem Waschtrog. „Zum erstenmal erblickte ich meinen kleinen Körper mit den mir sichtbaren Rippen auf der Brust und gewann ihn lieb. Auch der glatte, dunkle Trog, die aufgekrempelten Ärmel der Wärterin, das warme, dampfende Wasser, sein Geplätscher und besonders

das Gefühl der Glätte der nassen Ränder des Trogs, wenn ich mit meinen Händchen darüber hinfuhr, entzückten mich.“ Man kann wohl sagen, daß von dem Augenblicke an, in dem er als dreijähriger Knabe zum erstenmal seinen kleinen nackten Körper erblickte und liebgewann, er ihn sein ganzes Leben lang lieb behielt und ihn nicht zu bemitleiden aufhörte. Die tiefste elementare Grundlage aller seiner Gefühle und Gedanken ist tatsächlich diese erste reine, unvermischte Empfindung des fleischlichen Lebens — die Liebe zum körperlichen Dasein. Dieses Gefühl drückt er aus, wenn er das freudige Bewußtsein des tierischen Lebens, welches sich einst Wronskis vor seinem Wiedersehen mit Anna Karenina bemächtigt hatte, schildert: „Dieses Gefühl war so mächtig, daß er unwillkürlich lächelte. Er ließ die Füße hängen, legte ein Bein über das andere, nahm es in die Hand, befühlte die elastische Wade, die er sich abends bei einem Falle verletzt hatte, warf sich im Stuhl zurück, seufzte einigemal tief auf und sagte zu sich selbst: ‚Es ist gut, es ist sehr gut!‘ Auch früher hatte er das freudige Bewußtsein seines körperlichen Lebens empfunden, aber noch niemals vorher hatte er sich — seinen Körper — so geliebt.“

Es scheint, daß bei niemandem diese reine physische Freude an dem fleischlichen Leben, die, den Alten bekannt, sich jetzt nur bei Kindern erhalten hat, in so aufrichtiger, ursprünglicher und unschuldig schamloser Nacktheit zutage getreten ist, wie bei Tolstoi. Und mit den Jahren verringert sich diese Freude nicht, sie vergrößert sich sogar, als ob sie sich läuterte und alle Schlacken abstieße. Wie der Wein ist sie bei ihm „je älter um so stärker“. Sein Lebensfrühling erscheint dunkel und stürmisch im Vergleiche zu diesem goldenen, strahlenden, stillen Herbste. Was ein italienischer Diplomat des sechzehnten Jahrhunderts über einen andern Lebemann und Epikureer — den Papst Alexander Borgia — geäußert hat, das gilt auch von Leo Nikolajewitsch: „er wird in seinem Alter wieder jung“. Wenn er an den Tod denkt, scheint er sich nur auf die irdische Unsterblichkeit vorzubereiten.

> . . . Und hätte mit dem Leben hier auf Erden
> Der Weltenlenker uns das Ziel gesetzt,
> Und sollte jenseits dieser Welt des Scheins
> Uns nichts erwarten, als der ew'ge Tod —
> Rechtfertigen würde dieses eine Grab
> Des Schöpfers unbarmherzigen Beschluß . .*)

*) Aus Baratynskis Gedicht „Auf Goethes Tod“.

„Wer war nicht in diesem kleinen hölzernen, mit dunklem Ocker augestrichenen Hause?“ bemerkt Sergejenko tief gerührt. „Gelehrte und Schriftsteller, Maler, Musiker und Schauspieler, Staats- und Finanzmänner, Gouverneure, Sektierer, Kreisdeputierte, Senatoren, Studenten, Militärpersonen, Fabrikarbeiter, Bauern, Korrespondenten aller Schattierungen und Nationen usw. usw. Es vergeht kein Tag im Winter, ohne daß im Hause der Großen Chamownitscheskaja-Straße eine neue Persönlichkeit erscheint, die eine Unterredung mit dem berühmten russischen Schriftsteller sucht. Wer wendet sich nicht an ihn mit Begrüßungen, Sympathie-Kundgebungen, quälenden Anfragen oder Anschuldigungen? Die russische und französische Jugend, Amerikaner, Holländer, Polen, Engländer, die Baronin Bertha von Suttner, ein frommer Brahmane aus Indien, der sterbende Turgeniew, der wie ein verwundetes Tier rasende Räuber Tschurkin.“

„Es freut einen, zu erfahren,“ sagte Leo Nikolajewitsch einmal, „welchen Einfluß man auf die Menschen hat, da man sich nur dadurch überzeugen kann, daß das Feuer, das in einem ist, echt ist — es muß zünden.“

Diese Worte erinnern an ein Geständnis, das er einem andern Besucher mehrere Jahre zuvor gemacht hatte: „Ich habe mich nicht zum General der Artillerie aufgeschwungen, dafür bin ich General der Literatur geworden.“

Jetzt könnte er von sich sagen, daß er nicht bloß General der Literatur, sondern auch der neuen, in die Welt eindringenden sozialdemokratischen Religion geworden sei. Die zweite Rangerhöhung ist vorteilhafter als die erste.

So hat er verstanden den raffiniertesten Luxus und das süße Wohlbehagen des Fleisches mit dem höchsten Luxus und der Wollust der Seele — dem Ruhme — zu vereinen.

Wo bleibt aber das Gebot Christi über die Entäußerung des Besitzes, über die vollkommenste Demut und vollkommenste Armut als den einzigen Weg zum Reiche Gottes? Wo ist der Verbindungsweg, die Brücke über den Abgrund, den die Reformen Peters des Großen zwischen unserem Glauben und dem Glauben des russischen Volkes aufgerissen haben? Wo bleibt der große Schriftsteller des russischen Landes in der Gestalt des großen Glaubenshelden? Und ach! was ist aus unserer Hoffnung auf ein Wunder in der russischen Kulturgeschichte geworden — daß dieser, nicht nur an körperlichen, sondern auch an

geistigen Schätzen reichste Mann tatsächlich sein Brot im Schweiße seines Angesichtes verdienen oder wie der Onkel Wlas „im ärmellosen Kittel mit offener Brust, barhäuptig“ seine Hand nach Almosen zur Erbauung eines noch unbekannten Tempels für Rußland und für die ganze Welt ausstrecken werde? Was geht dieser lustige „Jäger“, der alte Heide, der Onkel Jeroschka, dieser wiedergeborene Epikur, der in Enthaltsamkeit und Einfachheit schwelgt, — nicht die amerikanischen Quäker, „die Korrespondenten aller Schattierungen und Nationen“, die Baronin Bertha von Suttner und Paul Déroulède, die Gouverneure, die Studenten, die Senatoren, die Staats- und Finanzmänner usw. usw., sondern jenen an, der nicht bloß mit Worten —

. . all sein Fühlen, all sein Denken
Weiht dem einen gottgefäll'gen Werke,

den, der nicht bloß mit Worten sein Vermögen verteilt hat, denn

Nackt und arm zog er ins Land hinaus . . .

denjenigen, der bis auf den heutigen Tag in den Fußtapfen „des himmlischen Herrn, der in Knechtsgestalt segnend über die Heimatserde ging“, einherschreitet . . .

Leiddurchfurcht das tief gebräunte Antlitz,
Wandert er durch Städt' und Dörfer langsam,
Mit dem Heil'genbild und mit dem Buche
Geht er unermüdlich immer weiter,
Unaufhörlich mit sich selber sprechend,
Und es klirrt die schwere Eisenkette,
Die er trägt, bei jedem seiner Schritte.

Eigentümlich ist es, mit welcher Übereinstimmung alle Biographen sich an der Gemütlichkeit, der Wärme und an dem Wohlstande des von Leo Nikolajewitsch und Sophia Andrejewna erbauten heimischen Nestes erfreuen. Wenn wenigstens in einem der Gedanke über die Gegensätze zwischen Rede und Handeln dessen, der die ganze menschliche Kultur des Widerspruches anklagt, aufgekommen wäre. Augenscheinlich kommt es ihnen nicht einmal in den Sinn, daß man darüber vorsichtiger und zurückhaltender sprechen muß, daß dieses von ihnen gerühmte Wohlleben und die hochherrschaftliche, sogar einigermaßen spießbürgerliche satte Behaglichkeit einer „wohlanständigen“ und „tugendhaften“ Familie einen unerwarteten Eindruck auf diejenigen hervorbringen kann, denen die folgenden Worte einfallen dürften:

„Ein sittsames, in den Grenzen des Anstandes geführtes üppiges Leben einer wohlanständigen sogenannten tugendhaften Familie, die aber für ihr Essen allein den Ertrag von so viel Arbeitstagen verbraucht, als genügen würden, Tausende in Armut lebender, ihr benachbarter Menschen zu ernähren, gefährdet die allgemeine Sittlichkeit weit mehr, als tausend wüste Orgien ungebildeter Kaufleute, Offiziere, Arbeiter, die sich dem Trunk und der Ausschweifung ergeben, die zu ihrer Unterhaltung Spiegel, Geschirr usw. zerschlagen."

Hat Leo Nikolajewitsch nicht mit diesen Worten das sittsam geführte üppige Leben in Jasnaja Poljana gemeint? Ist nicht daraus zu entnehmen, daß er sich in seinem eigenen Hause wie in einer Räuberhöhle fühlt? Oder sind dieses nur schreckliche Worte und nicht mehr?

Nachdem einer von den naiven Abschreibern der Tolstoi-Legende mitgeteilt hat, daß der Graf zwar sein Vermögen nicht verteilt habe, wohl aber — abgesehen davon, daß er unter dem Dache des Hauses zu Jasnaja Poljana lebe, keinen Gebrauch von ihm mache, fügt er, um damit alle etwaigen Zweifel und Gewissensbisse des Lesers endgültig zu beschwichtigen, noch hinzu: „Sie (das Ehepaar Tolstoi) verteilen jährlich 2—3000 Rubel an die Armen."

Nach der mathematischen Berechnung, die in den achtziger Jahren so stark auf Leo Nikolajewitschs Gewissen wirkte, hätten diese 2—3000 Rubel vor 15 Jahren den 2 bis 3 Kopeken des Zimmermanns Simeon entsprochen; gegenwärtig aber entsprechen sie bloß einer, wo nicht gar einer halben Kopeke, da Leo Nikolajewitschs Vermögen in den letzten Jahren sich bedeutend vermehrt hat und, dank der Umsicht der Gräfin Sophia Andrejewna, immer noch wächst, „da letztere, nach dem Rate einer Freundin," wie Anna Seuron mitteilt, „anfängt, aus den Werken des Grafen Nutzen zu ziehen". — „Die Geschäfte gehen bei ihr so gut, daß die früheren Verleger aus Neid ihr Hindernisse in den Weg legen, aber energisch tritt sie ihnen entgegen. — Der Graf befindet sich hierdurch in einer eigentümlichen Lage. Seine Überzeugung sagt ihm, daß Geld schädlich sei und den Grund zu jeder Sittenverderbnis bilde. ‚Wer Geld gibt, der gibt Böses!' Jetzt hat sich ihm aber eine neue Geldquelle in seinen Werken eröffnet. Anfangs wollte er gar nichts davon hören, wenn die Rede auf Geld und Bücher kam; sein Gesicht nahm den Ausdruck der Verlegenheit und des Leidens an; aber die Gräfin bestand auf ihrem Rechte, die Zukunft der Kinder sicherzustellen.

Die Lage der Dinge, wie sie früher war, konnte bei der Vergrößerung der Familie und bei den wachsenden Ausgaben nicht mehr die gleiche bleiben."

Damals eben suchte Leo Nikolajewitsch „die Augen zu schließen" und ging ganz in der Ausführung seines „Lebensprogrammes", seiner „vier Lebensaufgaben" auf. Aber je unbarmherziger er die Widersprüche in der zeitgenössischen Bourgeoisie aufdeckte, je begeisterter er die Erfüllung des Gebotes Christi, dem Eigentume zu entsagen, predigte, um so besser gingen die Verlags-Artikel der Gräfin Sophia Andrejewna, desto größere Erträge zog sie aus ihnen. Das, was dem materiellen Wohlstande seiner Familie gefährlich zu werden schien, trug in Wirklichkeit nur zu dessen Vergrößerung bei.

„Einst, im Jahre 1813 nach der Belagerung von Erfurt," so erzählt Sergejenko, „wurde der Vater von Leo Nikolajewisch mit Depeschen nach Petersburg gesandt. Auf der Rückreise wurde er in der Nähe des Städtchens St. Auby mit seinem leibeigenen Diener gefangen genommen. Unbemerkt steckte letzterer das ganze Gold seines Herrn in seine Stiefel und zog dieselben während einiger Monate, die sie in der Gefangenschaft zubringen mußten, nicht ein einziges Mal aus. Er scheuerte seinen Fuß durch und bekam eine Wunde, ohne sich jedoch jemals merken zu lassen, daß er Schmerzen empfinde. Nach seiner Ankunft in Paris konnte Nikolai Iljitsch infolgedessen sorgenfrei leben und bewahrte seinem treuen Diener stets ein gutes Andenken."

Auf die Ergebenheit solcher „Leute", wie dieser Diener, gründet sich das patriarchalische Glück, „das sittsam geführte Leben einer sogenannten tugendhaften Familie", wie auf einen granitnen Felsen. Erinnert sich wohl die 100jährige Wirtschafterin Agafia von Jasnaja Poljana dieses Falles? Jedenfalls erinnert sie sich daran, wie der alte Herr Nikolai Iljitsch Tolstoi (Nikolai Iljitsch Rostow) „seine sanguinische Faust ballend" rief: „Die Bauern müssen so gehalten werden!" Es ist dieselbe Agafia, die von der Kindheit Leo Nikolajewitschs erzählt und mitteilt, daß er „ein gutes aber charakterschwaches Kind" gewesen sei; wenn sie aber jetzt von den neuen Launen ihres Herrn hört, umspielt ein eigentümliches Lächeln ihre Lippen. Einen noch schlaueren, noch feinern ironischen Zug erblickte ich auf dem Gesichte des Wassili Sjütajew, eines Bauern aus dem Twerschen Gouvernement, auch eines Verkünders der evangelischen Armut, eines der klügsten Leute in Rußland, mit dem ich einmal Gelegenheit hatte, über L. Tolstoi zu sprechen, kurze Zeit

nachdem Leo Nikolajewitsch ihn besucht hatte. Es scheint mir jetzt immer, daß etwas diesem ironischen Zuge Ähnliches ab und zu auf dem Gesichte der nun beruhigten „und an die Lehre ihres Mannes gewöhnten“ Gräfin Sophia Andrejewna aufzucken muß.

Ja, die Großväter und Urgroßväter, die Großmütter und Urgroßmütter, deren altertümliche Bildnisse mit dem den Augen der Ahnen eigentümlichen Ausdruck der Besorgnis von den Wänden der heiteren Säle von Jasnaja Poljana herabblicken, als wollten sie sagen: „Daß nur alles im Hause wohlbestellt bliebe!“ — sie können ruhig sein. Im Hause ist alles in Ordnung, alles beim alten geblieben: wie es zu ihrer Zeit war, so ist es auch jetzt und wird es auch immer sein. Die „vier Lebensaufgaben“ erscheinen nicht so schrecklich, wie man es sich anfangs vorstellen mochte. Während Leo Nikolajewitsch von seinem Radausflug oder von der bäuerlichen Arbeit im Felde, oder vom Lawntennisspiel, oder vom Ofensetzen bei dem armen Weibe ausruht, sitzt die Gräfin Sophia Andrejewna die ganze Nacht über den Korrekturen der neuen Ausgabe, „der neuen Goldquelle“. Nicht umsonst hatte der treue Diener einen Teil des alten Goldes für seinen Herrn im Stiefel aufbewahrt.

Und die Gesichter der Ahnen lächeln huldvoll aus ihren blindgewordenen Rahmen.

„Einst kam in meiner Anwesenheit zu Leo Nikolajewitsch ein kranker und abgebrannter Bauer,“ so erzählt Behrs, „um ihn um Holz zum Schuppenbau zu bitten. Er forderte mich auf, wir nahmen Äxte und fällten zusammen geschwind einige Bäume im Walde von Jasnaja Poljana, hieben die Äste ab und luden die Stämme auf das Wägelchen des Bauern. Ich muß bekennen, daß ich dieses mit Begeisterung tat. Ich empfand ein mir bisher fremd gebliebenes Gefühl der Freude, vielleicht infolge des Einflusses von Leo Nikolajewitsch, vielleicht auch nur, weil ich es für einen Unglücklichen tat, d. h. für einen wirklich kranken, abgequälten und armen Menschen. Der Bauer stand während der ganzen Zeit abseits mit unterwürfiger Miene. Leo Nikolajewitsch, der meine Freudigkeit bemerkte, überließ mir mit Willen die Arbeit, und ich fällte fast alle Bäume; es schien mir, als ob er damit neue Empfindungen in mir wecken wollte Als der Bauer fortgefahren war, sagte Leo Nikolajewitsch zu mir: ‚Kann man noch an der Notwendigkeit und an der Freude einer solchen Hilfeleistung zweifeln?‘“

In der Tat, kann man wohl daran zweifeln? Wie kam es aber, daß der Bauer mit so unterwürfiger und niedergeschlagener Miene dastand, während die Herrschaft sich an der guten Tat ergötzte? Wessen bedurfte er noch mehr? Auf was rechnete er noch? Doch wohl nicht auf das gewohnte Almosen an Geld? Aber Leo Nikolajewitsch trägt doch kein Geld bei sich. Oder fror der Kranke einfach, war es ihm langweilig und drückend, auf die Beendigung der herrschaftlichen Arbeit zu warten? Wer errät übrigens die spöttischen und undankbaren Gedanken, die durch den Kopf eines Bauern gehen, wenn die Herrschaft ihm mit besonderer Freudigkeit hilft? denn die Menschen im allgemeinen, und die Bauern von Jasnaja insbesondere, sind ihrer Natur nach spöttisch und undankbar.

„Die größte Zahl der Bauern", sagt Leo Nikolajewitsch, „betrachtet mich als ein Füllhorn des Überflusses. Weiter nichts. Aber kann man von ihnen etwa eine andere Auffassung verlangen? Ihr Leben und ihre Anschauungen haben sich in Jahrhunderten unter dem Einflusse einer Menge unabwendbarer Ereignisse gestaltet. Und kann ein einzelner Mensch das ändern?"

Und das ist doch gerade dasselbe, was ihm die Gräfin Sophia Andrejewna bei der von ihm beabsichtigten Vermögensverteilung geantwortet hat: „Ich kann meine Kinder nicht betteln gehen lassen, weil niemand anders dasselbe tut!" Worin weichen nun Leo Nikolajewitschs Ansichten von den ihren ab?

Dies eben ist das hauptsächlichste und scheinbar unwiderlegbare Argument des „Fürsten dieser Welt", des großen Logikers, das uns in unserer heidnischen Schlechtigkeit einlullt und die wahre Ursache ist, warum das Christentum sich durch zwanzig Jahrhunderte hindurch nicht zur reinsten Blüte entwickeln konnte. „Wenn ein einzelner Mensch dieses nicht ändern kann, so mag es beim alten bleiben." Das ist die platte Weisheit der goldenen Mittelstraße, auf der die Welt sich aufbaut, zum mindesten unsere demokratisch-spießbürgerliche Welt, und durch die das „dünne Spinngewebe des Eigentums" ihr zur eisernen Kette wird. Dies ist es auch, was unseren christlichen Gefühlen die vernünftige und ungefährliche „Wärme" gibt, von der in der Offenbarung Johannis zu dem Engel der Gemeinde zu Laodicea gesagt worden ist: „Ach, daß du kalt oder warm wärest! Weil du aber lau bist, und weder kalt noch warm, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde."

„Ich gab euch, was ich konnte, mehr kann ich nicht," sagt Leo Nikolajewitsch „mit leidender Miene" zu den ihn umringenden Bittstellern.

„Wir gehen durch den Garten. Ein Bauer mit einem skrofulösen Knaben vertritt uns den Weg. Leo Nikolajewitsch bleibt stehen. ‚Was willst Du?' — Der Bauer schiebt den Knaben vor. Der Knabe rückt hin und her, verlegen und die Worte auseinanderzerrend, wendet er sich an Leo Nikolajewitsch:

‚Schenk' — mir — das — Foh — len . . .'

„Selbst mir wird dies peinlich; ich weiß nicht, wo ich hinsehen soll.

„Leo Nikolajewitsch zuckt die Achseln. ‚Was für ein Fohlen? So eine Dummheit! Ich habe kein Fohlen.'

‚Doch, du hast es', sagt der Bauer rasch vortretend.

‚Davon weiß ich nichts. Geh mit Gott!' sagt Leo Nikolajewitsch, wendet sich und springt nach wenigen Schritten mit Leichtigkeit über einen Graben."

Ist er aber auch wirklich überzeugt, daß er tatsächlich keine Fohlen hat?

In „Kindheit und Knabenalter" erzählt L. Tolstoi, wie er einmal vergessen hatte, dem Geistlichen eine Sünde zu beichten, und wiederum zu ihm zurückkehrte, um ihm auch diese zu bekennen. Auf der Heimfahrt aus dem Kloster empfand er eine freudige Rührung und einen gewissen Stolz im Bewußtsein seiner guten Handlung. Es drängte ihn, mit jemand zu sprechen, diese Gefühle mitzuteilen. Da aber vorderhand niemand anders da war, wandte er sich an den Kutscher, erzählte ihm alles und beschrieb ihm alle seine herrlichen Empfindungen.

„‚So?' sagte der Kutscher ungläubig.

„Längere Zeit saß er schweigend auf seinem Bocke. Ich glaubte schon, er denke dasselbe wie der Geistliche, das heißt, einen so prächtigen jungen Mann wie mich gäbe es auf der ganzen Welt nicht mehr. Plötzlich wendete er sich nach mir um: ‚Wie, Herr, Ihr seid ein Herrschaftskind?'

‚Wie?' fragte ich.

‚Ihr seid ein Herrschaftskind?' wiederholte er mit den zahnlosen Lippen schmatzend.

„Nein, er hat mich nicht verstanden, dachte ich mir und sprach mit ihm kein Wort mehr, bis wir zu Hause angelangt waren. Leo Nikolajewitsch schämte sich.

„Auch heute noch", fügt er hinzu, „erröte ich bei dieser Erinnerung."

Mich dünkt es, daß der kranke Bauer, der mit unterwürfiger und niedergeschlagener Miene zusah, wie die gütige Herrschaft für ihn das Holz fällte, und der dumme Bauer, der von Leo Nikolajewitsch das nicht vorhandene Fohlen forderte, ebensogut wie der Kutscher zu ihm sagen konnten:

„Wie, Herr, Ihr seid ein Herrschaftskind?"

„Nun, ich weiß nichts davon, geh mit Gott!" so hat er das Gebot Christi erfüllt und das schwache Spinngewebe des Eigentums zerstört.

Einer von den Augenzeugen versichert, daß Leo Nikolajewitsch, was er auch tun möge, „nie lächerlich erscheine".

Man möchte es glauben. Ich fürchte aber doch, daß in dem Augenblicke, da Leo Nikolajewitsch dem dummen Bauern den Rücken wendete und mit einer für den siebzigjährigen Greis erstaunlichen Geschwindigkeit und Gewandtheit über den Graben sprang, er doch eine lächerliche Figur abgab. Aber ich fühle es zu deutlich, daß hierin nicht allein etwas Lächerliches, sondern auch Bedauernswertes und für ihn und für uns alle Schreckliches liegt. Und wie es heute fast immer zu sein pflegt — je lächerlicher, desto schrecklicher.

Ist es nicht wirklich furchtbar, daß dieser Mensch, der so unendlich nach der Wahrheit gedürstet, so unerbittlich wie noch keiner vor ihm sich selbst und andere beschuldigte, mit einer solchen schreienden Lüge und solchem ungeheuren Widerspruch sein Gewissen belastete? Hat nicht der kleinste, zu gleicher Zeit aber auch mächtigste Teufel, der moderne Teufel des Besitzes, des spießbürgerlichen Wohlbehagens, der trivialen Mittelmäßigkeit, der sogenannten „seelischen Lauheit" hier seinen letzten und größten Sieg errungen?

Wenn die Tolstoi-Legende in der Dämmerzeit des Mittelalters entstanden wäre, könnte man denken, daß sich der Teufel in der Gestalt des dummen Bauern, der das nicht vorhandene Fohlen forderte, verkörpert hätte. Und als Leo Nikolajewitsch vor ihm floh — gleichviel, ob schamerfüllt, oder entsetzt, oder unerschütterlich sorglos, — wie mag der Versucher da wohl triumphiert, wie mag er gelacht und dabei einen seiner grausigen Lieblingswitze wiederholt haben: „Hast du denn nicht gewußt, daß ich auch ein Logiker bin?"





Fünftes Kapitel.

„Ein König bist du — leb' allein", sagte sich Puschkin; aber trotz seiner großen inneren Einsamkeit war er mehr als irgendein anderer sein ganzes Leben lang von „Freunden" umgeben. Erstaunlich war seine Fähigkeit, schnell und scheinbar sogar übereilt Freundschaften zu schließen, schlicht und leicht mit den Menschen zu verkehren, ob sie nun groß oder klein waren: so mit Gogol, mit Arina Rodionowna, mit dem Kaiser Nikolai, Baratynski, Delwig, Jasykow und Gott weiß wem noch alles, — oft mit dem ersten besten.

Nein, du verdammst uns nicht.
Aus Höhen stolz und fern
Steigst du ins Tal, das wolkenlose:
Du liebst des Donners Hall, doch lauschest du auch gern
Dem Bienensummen um die Rose.

In ihm herrscht so viel natürliche unbewußt-christliche Duldsamkeit, Nachsicht mit den Kleinen und ebenso kein Schatten von Neid, Eigennutz oder Haß Höhergestellten gegenüber. Mit welcher Sorglosigkeit, mit welch königlicher Freigebigkeit, die fast an Verschwendung grenzt, verschenkt er sein Herz. Er scheint allen ein Mensch, wie alle, „der gute Junge" Puschkin, und kaum einer von seinen „Freunden" ahnt die furchtbare Größe seiner trostlosen Einsamkeit. Sie offenbarte sich erst plötzlich unmittelbar vor seinem Tode, als er mit der letzten stillen Bitterkeit zu sich sagen konnte: „Ein König bist du — stirb allein!"

Und auch Goethe, der noch einsamer war als Puschkin, verstand es, sich von seinen eisigen stummen Höhen, wo die furchtbaren „Mütter" hausen, im Schatten des niedern Tales zu verbergen, um mit dem feurigen und trotz seiner „himmlischen" Natur so irdischen Schiller Freundschaft zu schließen.

Im Leben L. Tolstois fällt eine besondere Einsamkeit auf, nicht jene, die dem Genie eigen ist, sondern eine andere, eine irdische, alltägliche, menschliche. Er hat fast alles, was der Mensch auf der Erde erreichen kann, für sich gewonnen, nur keinen Freund. Sein Verhältnis zu Fet kann man nicht als Freundschaft bezeichnen; er sieht auf ihn zu sehr von oben herab. Konnte denn auch Fet ein Freund von Tolstoi sein? Es ist allenfalls ein freundschaftlicher Verkehr zwischen zwei adeligen Gutsbesitzerfamilien — weiter nichts. Sein langes Leben lang umgeben ihn nur Verwandte, Verehrer, Beobachter oder Beobachtete und endlich Schüler — diese aber scheinen ihm am fernsten zu stehen. Mit den Jahren wächst bei ihm diese allzu vernünftige, kühl berechnende Verschlossenheit, die Kargheit des Herzens, die vollständige Unfähigkeit zur Freundschaft. Nur einmal führte ihm das Schicksal, als ob es ihn prüfen wollte, einen würdigen, großen Freund zu. Und er selbst stieß ihn zurück, oder verstand nicht, ihn zu sich heranzuziehen. Ich meine Turgeniew.

Die Beziehungen beider zueinander sind eines der schwierigsten und interessantesten psychologischen Rätsel der russischen Literaturgeschichte. Eine geheimnisvolle Macht zog sie gegenseitig an, stieß sie aber, wenn sie sich bis zu einem gewissen Punkte nahe gekommen waren, wieder voneinander ab, um sie später wieder zusammenzuführen. Sie standen einander unfreundlich, fast feindselig gegenüber und waren dabei doch einzigartig verwandte Naturen, die sich gegenseitig nötig hatten. Niemals konnten sie endgültig weder auseinander- noch zusammenkommen.

Turgeniew war der erste, der in Tolstoi den großen russischen Schriftsteller erkannte und begrüßte. „Wenn dieser junge Wein erst ausgegoren haben wird, wird es ein der Götter würdiges Getränk werden“, schrieb er noch 1856 an Druschinin. — Nach mehr als zwanzig Jahren schrieb er an Fet: „Der Name L. Tolstoi fängt an, eine europäische Berühmtheit zu werden; wir Russen wissen schon längst, daß ihm niemand ebenbürtig ist.“ — „Die Meinung eines Mannes,“ gesteht L. Tolstoi, „den ich nicht liebe — und je älter ich werde, desto größer wird die Abneigung — ist mir teuer — die Turgeniews.“

„In der Ferne — obgleich es auch sonderbar klingt,“ — schreibt er demselben Turgeniew — „fühle ich mich zu Ihnen hingezogen wie zu einem Bruder. Mit einem Worte: ich liebe Sie, das ist unzweifelhaft.“

Grigorowitsch berichtet über die Abendsitzungen des „Sowremennik“*) in der Wohnung Nekrasows in den fünfziger Jahren. Tolstoi liegt in dem mittelsten Durchgangszimmer auf einem Ledersofa und schmollt; Turgeniew aber, die Schöße seines kurzen Jacketts zurückgeworfen, die Hände in den Hosentaschen, geht in den drei Zimmern auf und ab. Um einer Katastrophe vorzubeugen, nähert sich Grigorowitsch Tolstoi.

„Mein lieber Tolstoi, regen Sie sich nicht auf. Sie wissen, wie er Sie schätzt und liebt.“

„Ich werde ihm nicht erlauben, mir einen Tort anzutun“, entgegnet Tolstoi mit geblähten Nüstern. „Er geht mit Absicht vor mir hin und her und wiegt sich in seinen demokratischen Hüften!“

Endlich brach die „Katastrophe“, die Grigorowitsch nicht umsonst fürchtete, in Stepanowka, dem Gute Fets, im Jahre 1861 herein — ein Streit um Kleinigkeiten, der beinahe zum Zweikampfe geführt hätte. Turgeniew war schuld. Er war in Hitze geraten und hatte sich vergessen. Tolstoi hatte recht und verhielt sich, wie in allen seinen gesellschaftlichen Beziehungen, tadellos; trotz aller scheinbaren äußern Erregung war er innerlich kalt, verschlossen und zurückhaltend. Und doch, so sonderbar es auch klingt, der schuldige Turgeniew macht bei diesem Streite einen weniger häßlichen Eindruck als der in seinem Rechte befindliche Tolstoi. Turgeniew kam sofort wieder zur Besinnung und entschuldigte sich wie ein Mann, einfach und großmütig. Tolstoi nahm diese Entschuldigung als Feigheit auf oder tat doch so.

„Ich verachte diesen Menschen“, schrieb er an Fet, obgleich er wußte, daß diese Worte seinem Feinde mitgeteilt werden würden.

„Ich empfand,“ äußerte Turgeniew, „daß er mich haßte, und verstand nicht, warum er sich dennoch immer an mich wendete. Ich hätte mich, wie früher, von ihm fernhalten müssen; ich versuchte aber, mich ihm zu nähern, und das hätte beinahe zum Zweikampfe geführt. Ich liebte ihn niemals. Wie ist es möglich, daß ich dieses nicht früher begriffen habe!“

Es schien, als ob alles zwischen ihnen unwiderruflich zu Ende wäre, aber nach siebzehn Jahren sucht Tolstoi sich wieder Turgeniew zu nähern; er wendet sich wieder an ihn und schlägt ihm vor, sich

---

*) Einflußreiche literarische Monatsschrift, begründet von Puschkin, in den 50er und 60er Jahren von Nekrasow herausgegeben.

wieder auszusöhnen. Turgeniew geht mit freudiger Bereitwilligkeit darauf ein, als ob er selbst diese Versöhnung gewollt und erwartet hätte. Er empfängt ihn wie seinen liebsten Verwandten nach einer langen, unfreiwilligen Trennung.

Und der letzte Gedanke des sterbenden Turgeniew war sein „Freund" Tolstoi:

„Mein Freund, kehren Sie zur literarischen Tätigkeit zurück! Dieses Talent kommt Ihnen von da, von woher alles andere kommt. Ach, wie wäre ich glücklich, wenn ich denken könnte, daß meine Bitte auf Sie einwirken würde! Mein Freund, Sie großer Schriftsteller des russischen Landes, erhören Sie meine Bitte!"

In diesen Worten liegt eine unausgesprochene Furcht um Tolstoi, ein stummer Zweifel an seiner christlichen Wiedergeburt. Tolstoi antwortete nicht — wenigstens antwortete er ihm nicht vor dem ganzen russischen Volke, wie Turgeniew sich an ihn gewendet hatte. Und wer weiß, ob ihn dieser Brief, der von jener unendlichen Macht der Wahrheit erfüllt war, die der Mensch nur am Rande des Grabes auszusprechen fähig ist, empfindlicher traf, als irgendein früherer Zusammenstoß? Wiederholte er nicht im Innersten seines Herzens mit dem aufs neue erwachten, unbezähmbaren Hasse, mit dem vergeblichen Wunsche, ihn zu verachten: „Ich verachte diesen Menschen"? Wie immer gerade in solchen Fällen, wo man von ihm ein großes, wahrhaftiges und entscheidendes Wort erwarten durfte, schwieg er und ließ die letzte Bitte seines sterbenden Freundes und Feindes, als wäre sie einer Antwort unwert, an seinem Ohr vorübergehen.

Einmal sagte Turgeniew das vielleicht tiefste und eindringlichste Wort, das jemals über Tolstoi gesprochen worden ist: „Sein Hauptfehler liegt in dem Mangel *seelischer Freiheit*."

Über Lewin, der — wie Turgeniew klar erkannte — ein Doppelgänger von Leo Tolstoi ist, schrieb er an einen seiner Freunde: „Könntest Du auch nur einen Augenblick daran glauben ... *daß Lewin überhaupt fähig sei, jemanden zu lieben*? — Nein, die Liebe ist eine von den Leidenschaften, die unser eigenes Ich vernichten. Lewin aber, der erkannt hat, daß er geliebt wird und glücklich ist, hört nicht auf, sich mit seinem Ich zu beschäftigen. Er hört nicht auf, sich selbst den Hof zu machen. *Lewin ist ein Egoist bis ins innerste Mark*."

„Sie besitzen eine außerordentlich seltene Eigenschaft — die Aufrichtigkeit“, bemerkt Nechljudow zu Irteniew.

„Ich“, stimmt Irteniew nicht ohne innere Selbstzufriedenheit bei, „sage gerade die Sachen, die einzugestehen ich mich schämen muß, immer frei heraus.“

Aber einen eigentümlichen Eindruck macht die „Aufrichtigkeit“ Tolstois doch, wenn man sie näher betrachtet; es kommt einem nach und nach so vor, als ob er durch diese „Aufrichtigkeit“ seine letzten Tiefen und sein Geheimnis nur noch mehr verbergen wolle; je aufrichtiger er scheint, um so versteckter ist er. Er sagt immer die Sachen, die er sich schämt einzugestehen, frei heraus, außer einer — der wichtigsten, beschämendsten und schrecklichsten. Über diese spricht er mit niemand, nicht einmal mit sich selbst. Turgeniew war der einzige Mensch, dem gegenüber er nicht wie bei allen andern schweigen oder verstellt aufrichtig sein konnte. Turgeniew wußte zu gut, was Lewin war, sah nur zu deutlich, daß dieser niemals einen andern als sich selbst lieben könne, und daß darin seine letzte Schande und sein letzter Schrecken läge, die einzugestehen er nicht die Kraft besaß. In dieser über alles Maß hinausgehenden Erkenntnis Turgeniews liegt vielleicht der Hauptgrund jener rätselhaften, bald anziehenden bald abstoßenden Macht, welche so wunderbar mit ihnen während des ganzen Lebens spielte. Sie glichen zwei Spiegeln, die, einander gegenübergestellt, sich gegenseitig bis in die Unendlichkeit hinein wiedergeben und vertiefen; beide fürchteten diese allzu durchsichtige und doch dunkle Unendlichkeit.

Ebenso bemerkenswert sind die Beziehungen Tolstois zu Dostojewski.

Sie hatten sich nie gesehen. Leo Nikolajewitsch nahm sich im Laufe der Jahre oft vor, Dostojewskis Bekanntschaft zu machen: „Ich rechnete ihn zu meinen Freunden und dachte nicht anders, als daß wir uns einmal sehen würden; daß es nur bis jetzt nicht dazu gekommen wäre, jedoch mir noch bevorstehe.“ Er nahm es sich immer vor, aber er fand keine Zeit und Gelegenheit, und erst nach Dostojewskis berühmter Beerdigung, als alle mit einemmal über ihn zu reden und zu schreien begannen und sich erhitzten, als hätten sie ihn eben erst entdeckt, gesellte sich auch Leo Nikolajewitsch schließlich der großen Menge bei, beeilte sich, der allgemeinen Anerkennung beizupflichten, erinnerte

sich seiner stillen, verspäteten Liebe zu dem Verstorbenen und fühlte plötzlich, daß dieser ihm der nächste, teuerste, unentbehrlichste Mensch gewesen sei. — „Mir war eine Stütze gebrochen; ich kam außer Fassung . . . begann zu weinen und weine noch immer . . . Einige Tage vor seinem Tode las ich seinen Roman ‚Die Erniedrigten und Gekränkten‘, der mich tief rührte."

Merkwürdig aber, wie er bis zuletzt kein Glück mit Dostojewski hatte: wenn schon einmal „Tränen der Rührung" fließen sollten, warum wählte er nicht etwas aus, das diese mehr verdiente, wie zum Beispiel „Verbrechen und Strafe", „Der Idiot", „Die Brüder Karamasow"? Warum nahm er gerade eins von den wenigen mittelmäßigen veralteten Jugendwerken vor, die keine Zukunft haben, warum gerade „Die Erniedrigten und Gekränkten"? War wieder ein ärgerlicher Zufall, eine verpaßte Gelegenheit?

Aber noch wunderbarer berührt folgende Stelle in dem Briefe zu Dostojewskis Beerdigung: „Niemals ist es mir in den Sinn gekommen, mich mit ihm zu messen, niemals," versichert L. Tolstoi. „Alles, was er geschaffen (das Gute, Echte, was er geschaffen) . . ." Lassen diese eingeklammerten Worte nicht vermuten, daß Dostojewski auch manches nicht Gute, nicht Echte geschaffen habe, worüber er, Leo Tolstoi, hier am offenen Sarge nicht reden möchte, weil ihm das unpassend scheint. „Alles, was er geschaffen, war so, daß, je mehr er schuf, mir desto wohler wurde. Kunst erweckt in mir Neid, Geist ebenso, aber wo das Herz schafft, da empfinde ich nur Freude."

Was heißt das? Wie soll man das verstehen? Ist er hier zu verschlossen oder zu aufrichtig? Er gesteht seinen Neid im allgemeinen ein, aber keineswegs den Neid auf seinen größten Nebenbuhler. Die Werke Dostojewskis sind ihm nur „Herzensergüsse" und weiter nichts. Sollten sie in der Tat weiter nichts sein? Sollte im ganzen Dostojewski nichts weiter enthalten sein, weder Geist noch Kunst, die auch ein L. Tolstoi zuweilen beneiden könnte? Oder ist im Vergleiche zu den Herzensergüssen die Kunst und der Geist Dostojewskis so unwichtig, so gering, daß von ihnen zu sprechen nicht verlohnt? Mit einem solchen Lobe kann man niemand erfreuen. Aber Leo Nikolajewitsch weinte, vergoß selbstverständlich aufrichtige Tränen und trauerte über Dostojewski. Liegt nicht in diesen wenigen Worten ein ganzes Labyrinth? Man versuche einmal, sich da zurechtzufinden.

Von außen so einfach, innen so kompliziert. Es ist, als sähe mir sein Gedanke gerade in die Augen, unschuldig und nackt; kaum aber versuche ich ihn festzuhalten, so entgleitet er, wie ein Gespenst, meinen Händen; und dann ist er fort und ich weiß nicht, wer das war; nur ein Gefühl der Kälte und des Unbehagens ist zurückgeblieben.

Und auch in diesem Briefe erwähnt er, wie übrigens immer, mit keinem Worte das Wichtigste, Interessanteste, das ihn unbedingt zur letzten, äußersten Offenheit hätte zwingen müssen: er spricht wohl von seinem Verhältnis zu Dostojewski, aber nicht von Dostojewskis Verhältnis zu ihm. Und doch hatte gerade Dostojewski noch kurz vor seinem Tode über die Lehre Tolstois, über seine „christliche Wiedergeburt" so geradezu, so offen geredet, wie noch nie jemand gesprochen hatte. Oder war es wieder nicht „dazu gekommen"? Hatte Leo Nikolajewitsch keine Gelegenheit, in das „Tagebuch eines Schriftstellers" Einblick zu tun, oder interessierte es ihn nicht? Aber man sollte doch meinen, daß es ihn sehr hätte interessieren müssen, zu erfahren, was dieser „ihm nächste, unentbehrlichste und teuerste Mensch", diese „Stütze seines geistigen Lebens", über sein Allerheiligstes dachte! Und wer sollte denn noch sprechen und worüber, wenn nicht Leo Tolstoi zu Dostojewski über dieses Thema, besonders in jenem feierlichen Augenblicke, da er plötzlich empfand, daß er zum lebenden Freunde zu spät gekommen und ihm nichts übrig blieb, als über den Toten zu weinen?

Dostojewski war der Erste, der mit Sehergabe auf die künftige, damals noch kaum jemandem begreifliche und auch heute noch schwerlich ganz begriffene *universale* Bedeutung der dichterischen Schöpfungen Tolstois hingewiesen hat; und ebenso klar wie dessen Stärke erkannte er auch dessen Schwächen. Über Lewin urteilt Dostojewski fast ebenso wie Turgeniew: „Lewin ist ein Egoist bis ins tiefste Mark", nur mit andern Worten. Er legt sich selbst die Frage vor: „Wodurch ist diese *traurige Absonderung Lewins und diese mürrische Vereinsamung* entstanden?" Er kommt wiederholt auf diese Frage zurück, indem er unter anderem über die sogenannte „Einfachwerdung" Lewins und Leo Tolstois und über ihre Versuche, „zum Volk zurückzukehren", nachdenkt. Dostojewski erkannte, daß er mehr wie jeder andere russische Kulturmensch das Recht habe, in dieser Angelegenheit seine Meinung zu äußern. „Ich habe unser Volk gesehen und kenne es, ich habe viele Jahre mit ihm zusammen gelebt, ich habe mit ihm gegessen und geschlafen; ich selbst war den

‚Verbrechern' zugezählt; ich habe mit ihnen gearbeitet, mit schwieliger Faust — sagt mir daher nicht, daß ich das Volk nicht kenne! Ich kenne es."

Dostojewski glaubte, daß der Abgrund, der solche Menschen wie Lewin und Leo Tolstoi vom Volke trennte, viel tiefer und unzugänglicher wäre, als sie es selbst vermuteten. „Es gibt nichts Schlimmeres, als nicht unter seinesgleichen zu leben. Ein Bauer, der aus Taganrog nach dem Peter-Pauls-Hafen versetzt wird, findet daselbst einen ebensolchen russischen Bauern, versteht ihn sofort und befreundet sich mit ihm. Mit den ‚Vornehmen' ist das anders. Diese sind durch eine tiefe Kluft vom einfachen Volke getrennt, und das erkennt man erst dann vollständig, wenn der Vornehme plötzlich durch äußere Verhältnisse seine früheren Rechte wirklich ganz verliert und zum einfachen Volke zurückkehrt. Sonst aber kann man sein Leben lang mit dem Volke verkehren, meinetwegen vierzig Jahre hindurch täglich mit ihm zu tun haben — in aller Freundschaft, als Wohltäter oder gewissermaßen als Vater, — nie wird man sein wahres Wesen erkennen. Alles bleibt optische Täuschung — weiter nichts. Ich weiß, daß alle, buchstäblich alle, die diese meine Bemerkung lesen, sagen werden, daß ich übertreibe. Aber ich bin überzeugt, daß sie richtig ist. Vielleicht erfahren sie in der Zukunft, wie sehr ich recht habe." —

„Man muß nur das tun, was das Herz einem anbefiehlt; befiehlt es, das Vermögen fortzugeben, so gebt es fort; befiehlt es, für alle arbeiten zu gehen, so geht, aber macht es nicht so wie gewisse Schwärmer, die den Schubkarren erfassen und sagen: ‚Ich bin kein Herr, ich will wie ein Bauer arbeiten.' Der Schubkarren ist auch nur eine Art Uniform. Nicht auf die Entäußerung des Vermögens oder das Anziehen eines Bauernkittels kommt es an. Alles dies ist nur Buchstabe und Form; notwendig ist nur der Entschluß, alles um der werktätigen Liebe willen zu tun, alles, was einem möglich ist, alles, was man aufrichtig als möglich erkennt. Alle eure Versuche zur ‚Einfachwerdung' sind bloß eine Verkleidung, die sogar eine gewisse Geringschätzung des Volkes in sich birgt und euch selbst erniedrigt."

„Die Zweifel endeten und Lewin glaubte — woran? Er hat es selbst noch nicht genau definiert, aber er glaubt schon. Kann man das aber Glauben nennen? Ich meine, das geht noch nicht an. Noch mehr — solche Leute wie Lewin werden kaum je einen endgültigen

Glauben haben. Lewin liebt es, sich zum Volk zu rechnen, er ist aber ein Junker, ein Moskauer Junker der mittleren Schicht des Adels, deren Geschichtschreiber Graf L. Tolstoi vorzugsweise gewesen ist. Ich will nur sagen, daß solche Menschen wie Lewin, mögen sie noch so lange mit oder neben dem Volke leben, niemals ganz „Volk" werden können, — ja, noch mehr, in vielen Punkten werden sie das Volk überhaupt nie verstehen. Der bloße Eigendünkel und ein Willensimpuls, noch dazu so launenhafter Art, genügen nicht, um den Wunsch, „Volk" zu werden, zu fassen und auszuführen. Mag er ein Gutsherr und ein arbeitender Gutsherr sein, auch die ländlichen Arbeiten kennen und selbst mähen und einen Wagen anzuspannen verstehen, dennoch bleibt in seiner Seele, all seinen Anstrengungen zum Trotz, ein Hauch von dem übrig, was ich „Müßiggang" nennen möchte. Es ist der physische und seelische Müßiggang, der ihm, mag er sich noch so dagegen sträuben, als Erbe zugefallen ist, und den jedenfalls das Volk bei jedem Herrn spürt. Und seinen Glauben wird er (Lewin) wieder zerstören, er wird ihn selbst zerstören, nicht lange an ihm hängen: ein neues Reis wird treiben und alles mit einemmal zusammenbrechen. Mit einem Worte: diese reine Seele ist ein inhaltloses Chaos; sonst wäre er ja kein moderner russischer, intelligenter Herr aus der mittlern Adelsschicht.

Ist diese Übereinstimmung des Urteils über Lewin und Leo Tolstoi seitens zweier so eigentümlicher, einander fremder, ja sogar entgegengesetzter Geister wie der „Westler" Turgeniew und der „Slavophile" Dostojewski nicht bedeutungsvoll? „Er liebte niemanden als sich selbst" — „ein Egoist bis ins innerste Mark" — „ein Moskauer Junker aus der mittlern Schicht des Adels" — „eine inhaltlose, chaotische Seele" — „ein Müßiggänger". — Sollte das aber das letzte Urteil sein?

Es scheint, daß Turgeniew und Dostojewski recht haben, aber nicht bis zuletzt. In der Hitze des allzu nahen und leidenschaftlichen Kampfes wollten oder konnten sie nicht alles aussprechen, was sie vielleicht selber in Lewin und Leo Tolstoi, als den Suchern nach einer neuen Religion, dunkel ahnten. Es scheint, daß uns jetzt, die wir ferner stehen und unbefangener sind, ein tieferes Eindringen in diese trotz alledem einzig große menschliche Seele möglich ist, weil wir barmherziger sein können. Die höchste Barmherzigkeit ist aber zugleich auch die höchste Gerechtigkeit.

Wenn im Leben und in den Handlungen L. Tolstois das hervor-

tritt, was ich „Epikureertum" oder „Jägertum" des Onkels Jeroschka, was Dostojewski mit vielleicht übermäßiger Schärfe „Müßiggang eines Moskauer Junkers" nannte, so ist er dennoch in seiner idealen schöpferischen Anschauung und in seinem unbewußten Elemente tiefer als das Epikureertum. Dennoch ist der primäre Grund seiner Seele, wie bei allen Menschen unserer Zeit, bodenlos tief und tragisch. Es genügt, dieses fast ungeschlacht markante Gesicht, das Gesicht eines noch blinden unterirdischen Titanen, anzusehen, um zu empfinden, daß dieser Mann nicht bloß „Epikureer", nicht bloß ein „Junker des mittlern Adels", in keinem Falle aber einer von den gewöhnlichen, sorglosen und frechen Epikureern ist, wie beispielsweise unsere russischen Edelleute des 18. Jahrhunderts; — nein, es ist ein betrübter, erschrockener und von Scham gequälter Epikureer, der reiche Mann, der sich nicht umsonst in der Gestalt des armen Lazarus vor sich selbst verbergen will. Durch die strahlende Lebensfreude hindurch erkenne ich, zwar nicht im lebenden, offenbaren Tagesantlitz, wohl aber im dunkeln, verhüllten, noch blinden, unterirdischen und geheimen Gesichte das Kainszeichen unseres Jahrhunderts, das Zeichen unheilbaren Kummers und zugleich maßlosen Stolzes. Und diejenigen, welche Baratynski

Die mächtigen, unheimlich-düstern Kinder
Der Poesie geheimnisvoller Schmerzen

genannt hat, könnten ihn mitunter als einen der Ihrigen begrüßen.

Du trankst mit uns aus einer Schale,
Gleich uns vergiftet, groß wie wir!

Das Zukünftige hat er nicht erreicht, aber auch zum Vergangenen ist für ihn keine Rückkehr mehr. Er ist nicht ans andere Ufer geschwommen, er ist nicht bis zum andern Rande des Abgrundes geflogen — er geht unter, aber seine Größe liegt in seinem Untergange.

Er hat nie jemanden geliebt, ja sich selbst wagte er nicht mit der letzten leidenschaftlosen und furchtlosen Liebe zu lieben. Wer aber hat mit größeren Qualen nach Liebe verlangt als er? Er hat nie an etwas geglaubt. Wer aber hat unersättlicher nach Glauben gedürstet als er? Das ist nicht alles — aber ist es etwa wenig?

„Ich bin" — sagt er in seiner „Beichte" — ich bin vielleicht nur ein aus dem Neste gefallenes Vögelchen, das auf dem Rücken liegend im hohen Grase piepst, — aber ich piepse, weil ich weiß, daß meine Mutter mich in sich getragen, ausgebrütet, erwärmt, gefüttert und ge-

liebt hat. Wo ist sie, diese meine Mutter? Wenn ich ausgesetzt worden bin, wer hat mich denn ausgesetzt? Ich kann's mir nicht verheimlichen, daß mich jemand liebend geboren hat. Wer ist denn dieser Jemand?"

Ich glaube ihm nicht, wenn er versichert, daß er die Wahrheit gefunden und sich für immer beruhigt habe, daß ihm jetzt „alles klar geworden wäre". Und es scheint, daß, wenn er so redet, er von Gott und von der Wahrheit weiter entfernt ist denn je. Aber ich muß ihm glauben, wenn er von sich selbst wie von einem elenden aus dem Neste gefallenen Vögelchen spricht. So furchtbar es auch ist, es ist wirklich so. Er, dieser Titane mit seiner ganzen Kraft — ist nur ein jämmerliches aus dem Neste gefallenes Vögelchen; er liegt auf dem Rücken und piepst im hohen Grase, wie ich und du — wie wir alle bis auf den Letzten. Nein, nichts hat er gefunden, keinen Glauben, keinen Gott. Und seine einzige Rechtfertigung liegt nur in diesem hoffnungslosen Flehen, in diesem durchdringenden Klageschrei der grenzenlosen Einsamkeit und des Entsetzens. Ja, er und wir alle ahnen bis jetzt nur, aber wissen es noch nicht, was wir tatsächlich für traurige ausgesetzte Vögelchen sind, die der einzigen All-Mutter — der Kirche — beraubt sind. Ich verstehe damit nicht die Kirche der Vergangenheit und der Gegenwart, sondern die des kommenden Jerusalems, die immer zu den Menschen sagt: „Wie oft habe ich Euch versammeln wollen, wie eine Henne versammelt ihre Küchlein unter ihre Flügel; und Ihr habt nicht gewollt." (Matth. 23, 37.)

Wie nahe war er dem, was er suchte. Es scheint, noch ein Augenblick, noch eine Anstrengung, und alles hätte sich ihm offenbart. Warum hat er diesen Schritt nicht getan? Welche Schranke hat ihn von der Grenze der Zukunft getrennt? Welche unendliche Schwäche in seiner unendlichen Stärke hat ihn verhindert, den letzten, schon ganz durchsichtigen, wie ein schwaches Spinngewebe feinen Vorhang zu zerreißen, — und das Licht zu erblicken?

Und jetzt, — hat er wohl alles erfüllt, was ihm auf der Erde zu erfüllen bestimmt war? Hat er den Kreis seiner geistigen Entwicklung geschlossen? Ist er stehengeblieben und erstarrt, oder wird er sich aufs neue wieder beleben und wird wiederum sich eine letzte, diesmal wirklich die letzte Wiedergeburt in ihm vollziehen?

Wer kann die Zukunft eines solchen Menschen vorhersagen? Erscheint es aber nicht uns allen, daß die Worte und Taten seines Lebens

für uns kein Interesse mehr haben, unbedeutend sind, daß wir im voraus wissen, daß er mehr als das, was er gesagt und getan hat, jetzt nicht mehr sagen und tun wird, und daß er leben wird, wie er bis jetzt gelebt hat? Aber wie wird er sterben?

Goethe sagt: „Selig ist derjenige, der es verstehen wird, das Ende seines Lebens mit dem Anfange zu verknüpfen." Das heißt die „Schlangenweisheit" des Alters mit der „Taubeneinfalt" der Kindheit zu vereinen. Wird L. Tolstoi dieses zuwege bringen? Wird sich in ihm, wenn nicht im Leben, so doch wenigstens im Tode diese letzte Auferstehung, von der ich rede, vollziehen? Wird von den Augen des blinden Titanen die letzte Binde fallen und wird er schließlich im „hellen Lichte des Todes" sehend werden?

In seinem ersten Buche findet sich eine Schilderung der Frühlingsnatur nach einem Gewitter, wie sie sich den Augen eines Kindes darstellt:

„Ich lehne mich aus dem Wagen heraus und atme mit vollen Zügen die erfrischte, würzige Luft ein. Alles ist naß und glänzt in der Sonne wie mit Lack überzogen. An einer Seite der Straße erstreckt sich ein unübersehbares Feld mit Wintersaat, hier und da von flachen Gräben durchschnitten, mit der feuchten Erde und ihrem saftigen Grün wie ein dunkler Teppich bis zum fernen Horizont; an der andern Seite dehnt sich ein Espenwäldchen mit einem Unterwuchs von Nuß- und Faulbeersträuchern wie in einem Überfluß von Glück aus, es bewegt sich nicht und läßt langsam von den frischgewaschenen Zweigen helle Regentropfen auf die dürren, vorjährigen Blätter herabfallen. Überall steigen Haubenlerchen trillernd und jubilierend in die Luft und schießen pfeilschnell wieder zur Erde herab; in den nassen Sträuchern hört man die geschäftige Bewegung der kleinen Vögel, und aus der Mitte des Waldes heraus erschallt deutlich der Ruf des Kuckucks. So bezaubernd ist dieser wunderbare Waldgeruch nach dem Frühjahrsgewitter — der Geruch der Birken, der Veilchen, der feuchten Blätter, der Morcheln, des Faulbeerbaumes —, daß ich es in meinem Wagen nicht aushalte; ich springe heraus, laufe durch die Sträucher und reiße, trotzdem mich Regentropfen überschütten, die blühenden Zweige des Faulbeerbaumes herab, schlage mich mit ihnen in das Gesicht und berausche mich an ihrem herrlichen Duft. Ohne darauf acht zu geben, daß mächtige Klumpen Schmutz an meinen Stiefeln hängen und meine Strümpfe schon längst naß sind, patsche ich im Schlamm und laufe an das Fenster des Wagens.

‚Ljubotschka! Katjenka!‘ schreie ich, indem ich einzelne Faulbeerzweige hineinreiche, ‚seht, wie das hübsch ist!‘

Die Mädchen kreischen und ächzen; Mimi ruft, ich solle weggehen, sonst würde ich noch überfahren.

‚So rieche doch, wie es duftet!‘ rufe ich.“

Wird wohl in seinen Todesphantasien diese Kindererinnerung auftauchen? Wird er diesen berauschenden Duft des Faulbeerbaumes und die wie ein Kinderkuß frische Berührung der Zweige auf seinem Gesichte empfinden? Und wird er dann wohl auch empfinden, daß in dieser endlosen irdischen Freudigkeit und in dieser Liebe zum Irdischen, zum Irdischen ganz allein der Anfang zum Überirdischen liegt? Wird er wohl begreifen, daß diese unüberwindliche, übermenschliche, tierische, aber zugleich göttliche Liebe zum Fleische, gegen die er sein ganzes Leben angekämpft hatte, ebenso unschuldig hätte bleiben können wie in der noch weiter zurückliegenden frühesten Kindheit, da er beim Bad im Waschtrog zum erstenmal „seinen kleinen nackten Körper mit den hervorstehenden Rippen“ bemerkte und liebgewann? Und daß diese Liebe zu sich selbst, zu sich allein, eine heilige gewesen wäre, wenn er sich bis zu Ende geliebt hätte — das heißt aber, wenn er sich nicht um seiner selbst willen geliebt hätte, sondern um Gottes willen, — wie auch der Herr befohlen hat, die andern nicht um ihretwillen, sondern um Seinetwillen zu lieben? Wird er dann schließlich begreifen, daß es hier nichts Höheres und Niederes gibt, daß das zwei entgegengesetzte und gleich wahre Wege sind, die zu ein und demselben Ziele führen — daß es tatsächlich sogar nicht zwei Wege sind, sondern nur einer, der nur bis zum heutigen Tage geteilt erscheint — daß man nicht gegen die Erde und von ihr, sondern nur durch sie hindurch zum Überirdischen gelangen kann, nicht gegen und ohne das Fleisch, sondern durch das Fleisch zu dem, was hinter dem Fleisch liegt? Und sollten wir uns vor dem Fleische fürchten, wir, die Kinder dessen, der gesagt hat: „Mein Blut ist der rechte Trank, und mein Fleisch ist die rechte Speise“ — uns, die Gott gelehrt hat: „Das Wort ward Fleisch?“

Wie nötig und wichtig wäre es für uns alle, daß L. Tolstoi, dieser gegenwärtig doch größte und machtvollste aller russischen Menschen, das sähe, was wir bereits alle im Leben und im Tode mit unseren kaum erschlossenen und vom Lichte geblendeten Augen sehen, — das letzte Licht und die letzte Vereinigung — daß auch er es sähe, wenn nicht im Leben, so doch im Sterben, und daß es ihm gelingen möge,

das, was er erblickt, wenn nicht aufzuschreiben, so doch uns zu sagen. Wir werden seine Worte hören und verstehen, selbst wenn sie in den Phantasien der Todesstunde gesprochen würden und andern undeutlich bleiben würden, denn das Gesprochene ist für uns wichtiger und nötiger als das Geschriebene. Gesprochen wird von dem, was ist und sein wird, geschrieben nur von dem, was war und nicht mehr ist; — unsere letzte Wahrheit kann man nicht aufschreiben, man kann sie nur aussprechen und erfüllen.

Wird er Zeit dazu finden? Gebe Gott ihm und uns, daß er sie finde.



Sechstes Kapitel.

Im Gegensatze zu L. Tolstoi liebte es Dostojewski nicht, über sich selbst zu reden. Diesem anscheinend so rücksichtslosen, sogar grausamen und zynischen Zergliederer fremder Herzen ist in bezug auf sein eigenes Herz in hohem Maße jene Keuschheit eigen, die Tjutschew in der nördlichen Natur findet, —

„Was bei vernunftbegabten Wesen wir
Erhabnes Schamgefühl des Leidens nennen."

„Niemals", sagt Strachow, „konnte man Dostojewski irgendeine Betrübnis oder Verbitterung als Folge überstandener Leiden anmerken, niemals auch nur den Schatten des Wunsches, den Märtyrer zu spielen. Fedor Michailowitsch benahm sich so, als ob in seiner Vergangenheit nichts Besonderes vorgekommen wäre, er spielte weder den Enttäuschten noch den seelisch Wunden, — im Gegenteil, er war heiter und frohgemut, soweit es ihm seine Gesundheit nur irgend erlaubte. Ich erinnere mich, wie eine Dame, die zum erstenmal zufällig zu einem der Redaktionsabende bei Michael Michailowitsch (einem Bruder Dostojewskis) erschien, mit großer Aufmerksamkeit Fedor Michailowitsch betrachtete und schließlich sagte:

‚Ich sehe Sie an, und es scheint mir, daß ich auf Ihrem Gesicht die Leiden sehe, die Sie überstanden haben.‘

Diese Worte waren ihm augenscheinlich unangenehm.

‚Was für Leiden?‘ rief er und begann über ganz andere Sachen zu scherzen."

Dostojewski verstand nicht, durch sein Privatleben Aufmerksamkeit zu erregen; Selbstanklagen findet man bei ihm ebenso selten wie Vorwürfe. Nur in seinen letzten Jahren, im „Tagebuche eines Schriftstellers", bringt er zuweilen Erinnerungen an seine Kindheit. Aber auch hier klagte er niemanden an; im Gegenteil, er bemühte sich, in

seinen Gedanken den Kreis, dem er entstammte, zu entschuldigen und edler darzustellen, als ob er sich und andere überzeugen wollte, daß sein Leben glücklicher verlaufen wäre, als es in Wirklichkeit der Fall war.

„Ich war vielleicht einer von denen, dem die Rückkehr zum angestammten Volke, zur Erkenntnis der russischen Volksseele, zur Würdigung des Volksgeistes am meisten geebnet war. Ich bin einer gottesfürchtigen russischen Familie entsprossen. Seit der Zeit, in der ich mich auf mich selbst zu besinnen anfing, erinnere ich mich der Liebe meiner Eltern zu mir. In unserer Familie kannten wir das Evangelium schon von der frühesten Kindheit an. Ich war kaum zehn Jahre alt, als ich bereits die Hauptepisoden der russischen Geschichte aus Karamsins Werk, das uns der Vater abends laut vorlas, kannte. Jeder Besuch des Kreml und der Moskauer Kathedralen war für mich ein feierlicher Moment."

Eines Tages gedachte er im Gespräch mit seinem Bruder seiner verstorbenen Eltern, geriet in Eifer und rief: „Ja, Bruder, das waren vorgeschrittene Leute, und auch heute würden sie allen vorangehen! Und solche Familienhäupter, solche Väter werden wir beide nie, Bruder!"

Es ist aber schwer zu bestimmen, wie weit diese glücklichen Erinnerungen Dostojewskis Glauben verdienen. Nach den Worten seines Bruders war ihr Vater „äußerst streng und ungeduldig, vor allem aber sehr jähzornig". Nach andern Überlieferungen war er „ein finsterer, nervöser und mißtrauischer Mann". — „Mir tut der arme Vater leid" — schreibt Dostojewski selbst im Jahre 1838, das heißt im Alter von 16 Jahren — „ein seltsamer Charakter! Wieviel Unglück hat er ertragen! Man könnte Tränen darüber vergießen, daß man ihn nicht trösten kann."

Nach andern ebenso flüchtigen Andeutungen lag in dem Schicksal und in der Persönlichkeit dieses, wie es scheint, tatsächlich sonderbaren Mannes etwas Rätselhaftes und Tragisches; in jedem Falle ist es sehr wahrscheinlich, daß der schwere Charakter des Vaters, sein mürrisches, aufbrausendes Wesen und sein Mißtrauen einen tiefen Einfluß auf Fedor Michailowitsch ausgeübt haben, obgleich sich dies bedauerlicherweise aus Mangel an zuverlässigen Quellen nicht näher untersuchen läßt. Nur einer von Dostojewskis Biographen lüftet den Vorhang, der dieses Familiengeheimnis bedeckt, ein wenig, läßt ihn aber sofort wieder fallen. Als er auf den Ursprung der Fallsucht bei Dostojewski zu sprechen kommt, bemerkt er sehr zurückhaltend und dunkel: „Es gibt

noch eine ganz besondere Überlieferung über die Krankheit Fedor Michailowitschs, die sie auf ein tragisches Familienereignis zurückführt, das sich in seiner frühesten Kindheit abgespielt haben soll; aber obgleich es mir von einem Fedor Michailowitsch sehr nahe stehenden Menschen mündlich mitgeteilt worden ist, habe ich doch nirgends eine Bestätigung dieses Gerüchtes erhalten und wage daher nicht, es ausführlich und genau darzulegen."

Wahrscheinlich ist dieses Ereignis im Leben der „gottesfürchtigen russischen Familie", wie Dostojewski sie selbst nennt, wirklich furchtbar gewesen, wenn der Knabe davon Fallsucht bekommen konnte, und wenn der Biograph sich nicht entschließen kann, dieses Gerücht wiederzugeben, obgleich er sich auf das Zeugnis „eines Fedor Michailowitsch sehr nahe stehenden Mannes" stützen kann. Und mag es bloß ein „Gerücht" sein, könnte man nicht schon aus dem tragischen Charakter der Legende den Schluß ziehen, daß in der Kindheit und dem Knabenalter Dostojewskis doch am Ende nicht alles so hell und freudig gewesen ist, wie es ihm in seinen Erinnerungen vorschwebt? Dostojewski hat wohl in dem Helden seines Romans „Ein Werdender", den er als „Mitglied einer zufälligen Familie" bezeichnet — „im Gegensatze zu den Typen unserer jüngsten Vergangenheit, die, in festen Familientraditionen aufgewachsen, eine so glückliche Kindheit und ein so glückliches Knabenalter gehabt haben" — sich selbst und sein eigenes Leben im Vergleiche zu dem L. Tolstois geschildert. Er wird wohl auch über sich selbst und über sein eigenes Knabenalter mit den noch bittereren Worten desselben Helden reden: „Das Bewußtsein, daß bei mir und in mir, so lächerlich und gedemütigt ich auch erscheinen mochte, ein Schatz an Kraft läge, der sie alle einmal zwingen würde, ihre Meinung über mich zu ändern; dieses Bewußtsein war fast von meinen traurigen Kinderjahren an meine einzige Lebensquelle, mein Licht und mein Trost, sonst hätte ich mich wohl schon als Kind selbst getötet."

Im Vergleich zu L. Tolstoi, — der mütterlicherseits von dem heiligen von den Mongolen zu Tode gemarterten Großfürsten Michael von Tschernigow abstammte, väterlicherseits von Peter Andrejewitsch Tolstoi, dem Liebling Peters des Großen, Vorsteher der geheimen Kanzlei und Häscher des Zarewitsch Alexei — ist Dostojewski, der Sohn eines Stabsarztes und einer Kaufmannstochter, der in einem Krankenhause für Arme in Moskau auf der Boshedomka nicht weit vom Marienwäldchen geboren war, in der Tat das Mitglied einer „zufälligen

Familie“. Der erste Eindruck seiner Kindheit war, wenn nicht die Not, so doch äußerste Einschränkung. Die ganze Familie, Eltern und fünf Kinder, war auf eine Wohnung von zwei Zimmern mit Flur und Küche angewiesen. Der hintere Teil des Flures war durch eine Bretterwand abgeteilt und bildete so ein halbdunkles Gemach, das den beiden ältesten Brüdern, Michael und Fedor Michailowitsch, als Kinderzimmer diente. „Der Vater“, so erzählt der eine Bruder, Andrei Michailowitsch, „pflegte oft zu sagen, daß er ein armer Mann sei, daß seine Kinder, besonders die Knaben, ihren eigenen Weg gehen müßten, daß sie nach seinem Tode Bettler sein würden.“ Im Jahre 1838 schreibt Dostojewski aus der Ingenieurschule: „Mein guter lieber Vater, Sie können doch unmöglich denken, daß Ihr Sohn, wenn er Sie um eine Geldunterstützung bittet, um etwas nicht dringend Notwendiges bittet? . . . Ich ehre Ihre Not“, so schließt er, „und werde daher keinen Tee mehr trinken.“ — „Du beklagst Dich über Deine Armut,“ so schreibt er fast in derselben Zeit seinem Bruder; „nun, auch ich bin nicht reich. Glaubst Du mir wohl, daß ich beim Ausmarsch aus dem Lager nicht eine Kopeke mehr besaß? Ich erkrankte unterwegs infolge Erkältung und Hungers; der Regen goß den ganzen Tag, wir waren unter freiem Himmel, und ich besaß nicht eine einzige Kopeke, um mir meine Kehle mit einem Schluck Tee anzufeuchten.“

So beginnt das Leben Dostojewskis in Armut, die ihn fast bis zu seinem Tode nicht verließ und die weniger in äußeren Zufälligkeiten als in seinem innersten Wesen ihren Grund hatte. Es gibt Leute, die nicht zu verschwenden verstehen, die von Natur, scheinbar sogar gegen ihren Willen zum Sparen vorher bestimmt sind; es gibt andere, die nicht zu sparen verstehen und so zum Verschwenden geboren sind.

Nach dem Zeugnis seines Bruders wußte Fedor Michailowitsch niemals, „was er besaß“, weder an Geld, Kleidern noch Wäsche. Dr. Riesenkampf, ein Deutscher, der auf Bitten desselben Bruders im Jahre 1843 in Petersburg mit Dostojewski ein und dieselbe Wohnung bezog, und der sich bemühte, seinen Zimmergenossen an die deutsche Akkuratesse zu gewöhnen, „traf Fedor Michailowitsch ohne eine Kopeke an; er nährte sich von Milch und Brot, und auch dieses war er in dem kleinen Laden schuldig geblieben“. — „Fedor Michailowitsch“, so erzählt Riesenkampf, „gehört zu jenen Persönlichkeiten, in deren Gesellschaft sich gut leben läßt, die aber selbst immer Not leiden. Ohne Er-

barmen wurde er bestohlen, aber in seiner Vertrauensseligkeit und seiner Güte wollte er diese Sachen nicht weiter untersuchen und die Dienerschaft und deren Anhang, die seine Sorglosigkeit ausbeuteten, nicht anklagen." — „Selbst das Zusammenleben mit dem Doktor", fügt ein Biograph hinzu, „wurde für Fedor Michailowitsch fast eine ewige Quelle neuer Ausgaben. Jeden Armen, der zum Doktor in die Sprechstunde kam, war er bereit als werten Gast aufzunehmen."

L. Tolstoi erzählt in seinem Aufsatze über die Volkszählung, daß er im Ljapinschen Nachtasyle nach bedürftigen Leuten gesucht hätte, die einer Geldunterstützung würdig wären und an die er den Rest der ihm von reichen Moskauer Wohltätern eingehändigten Gelder — 37 Rubel — verteilen könnte, aber trotz allen Suchens keine gefunden hätte. Mit Bestimmtheit kann man sagen, daß es Dostojewski nicht schwer gefallen wäre.

Es ist überhaupt interessant, die angeborene Freigebigkeit Dostojewskis — seine Neigung, das Geld zum Fenster hinaus zu werfen — mit Tolstois angeborener, wenn nicht Sparsamkeit, so doch Unlust zur Verschwendnng zu vergleichen. Bei beiden, bei diesem und jenem, liegen diese Eigenschaften außerhalb ihres Willens und Bewußtseins. Jeder von ihnen ist so geboren: der eine als Sparer und Hausvater — der andere als Verschwender und ewig obdachloser Pilger.

Dostojewski brauchte sich nicht den Beweis zu erbringen, daß Geld etwas Böses sei, daß man dem Besitze entsagen müsse; er quälte sich in Armut ab und legte dem Gelde, wenigstens nach seiner Meinung, eine große Bedeutung bei; wenn er es aber in seinen Fingern hatte, ging er damit um, als ob er es nicht für etwas Böses, sondern für etwas vollkommen Unsinniges hielte. Er liebte es oder bildete sich ein, es zu lieben; aber es liebte ihn nicht. L. Tolstoi haßt es oder glaubt, daß er es haßt; aber es liebt ihn und kommt selbst zu ihm. Der eine träumte sein ganzes Leben lang von Reichtum, lebte wie ein Bettler und wäre wohl auch so gestorben, wenn die wirtschaftliche Tüchtigkeit seiner Frau nicht gewesen wäre; der andere, der sein ganzes Leben an Armut dachte, hat nicht allein sein Vermögen nicht verteilt, sondern es noch vermehrt. Vielleicht sind das alles nur Kleinigkeiten für Männer solcher Art; bemerkenswert aber ist, daß sie auch in solchen Kleinigkeiten des Lebens die schärfsten Gegensätze bilden.

Übrigens wirkt nicht allein in bezug auf Geld, sondern auch auf alle übrigen irdischen Güter im Schicksale L. Tolstois eine sozusagen anziehende Kraft, in Dostojewskis Geschick eine abstoßende. Anscheinend

fühlte Dostojewski teilweise das Walten dieser verhängnisvollen, das Unglück herbeirufenden Macht in seinem Leben, zu gleicher Zeit hatte er aber auch die Neigung, die Ursache seiner Leiden in sich selbst, in seiner „Lasterhaftigkeit" zu suchen. „Ich habe ein schreckliches Laster," gesteht er seinem Bruder, „eine grenzenlose Eigenliebe und Ehrgeiz." — „Ich bin so empfindlich, als hätte man mir die Haut vom Leibe gezogen, und jedes Lüftchen tut mir weh," sagt der Held der Erzählung „Memoiren aus dem dunkelsten Winkel einer Großstadt", der in vielen Zügen an Dostojewski erinnert. — „In diesen Tagen haben mich Turgeniew und Bjelinski wegen meines unordentlichen Lebens ausgezankt." — „Ich bin nervenkrank und fürchte, Fieber oder Typhus zu bekommen; ordentlich kann ich nicht leben, so liederlich bin ich schon." Übrigens liegt in ähnlichen Geständnissen wohl kaum wirkliche Reue; es sind eher etwas traurige und erstaunte Selbstbeobachtungen. „Weiß der Teufel!" bemerkt er, „gibt man mir etwas Gutes, so mache ich mit meinem Charakter sicher das Schlechteste daraus." Ein anderes Mal, viele Jahre später, bemerkt er, veranlaßt durch einen Verlust am Roulette in Baden-Baden: „Überall und in allem gehe ich bis an die äußerste Grenze, mein ganzes Leben lang habe ich die Linie überschritten."

Das ist es vielleicht, was unser Zeitalter, das sich so vor dieser äußersten Grenze fürchtet, Dostojewski nicht verziehen hat; das ist es vielleicht, weshalb es sich so höhnisch und schonungslos gerächt hat. In dieser Beziehung sowie in vielen andern ist Dostojewski ein unzeitgemäßer und nicht zur rechten Zeit geborener Mann. Was L. Tolstoi anbetrifft, so ist es bemerkenswert, daß er, trotz aller scheinbaren Leidenschaftlichkeit, von der er sich bei seinen spekulativen Betrachtungen hinreißen läßt, im Leben selbst, in seinen Handlungen nie bis „zur äußersten Grenze" gelangt ist, nie „die Linie überschritten" hat.

Dostojewski fing mit Erfolgen an. „Bin ich denn wirklich so groß? so fragte ich mich schamhaft in schüchternem Entzücken", so schildert er seine Gedanken gelegentlich des Eindruckes, den sein Roman „Arme Leute" auf Nekrasow und Grigorowitsch hervorgebracht hatte. „Oh, ich werde mich dieses Lobes würdig zeigen! Und was für Menschen, was für Menschen sind sie! Ich werde mich bemühen, ebenso herrlich zu werden wie sie — ich werde mir treu bleiben! Oh, wie leichtsinnig bin ich, und wenn Bjelinski wüßte, welche häßlichen und schmählichen Eigenschaften ich habe." Der nächstfolgende

Roman „Der Doppelgänger" fand keinen Anklang. Die Freunde wandten sich von ihm ab, weil sie ahnten, daß sie sich in ihm geirrt, daß sie ihn für einen andern gehalten hatten. Das Schicksal hatte ihm scheinbar absichtlich einen momentanen Erfolg vergönnt, um ihn die Reihe der darauffolgenden Schläge und Niederlagen um so schmerzlicher fühlen zu lassen. Von dem Augenblicke an war die ganze literarische Tätigkeit Dostojewskis ein erbitterter Kampf mit der sogenannten „öffentlichen Meinung in Rußland" und mit der Kritik. Und wie unnatürlich und zufällig erscheint uns, die wir das wirkliche Maß seiner Verdienste zu erkennen beginnen, der Ruhm, der ihm kurz vor seinem Tode zufiel — besonders im Vergleiche zum Ruhme Tolstois schon bei Lebzeiten.

„Gebt mir etwas Gutes; ich mit meinem Charakter werde sicher das Schlechteste daraus machen." — Die Richtigkeit dieser Selbsterkenntnis zeigt sich wohl am deutlichsten in der Affäre mit Petraschewski*), die Dostojewski so schwer büßen mußte.

Man kann sich schwer vorstellen, was gerade ihn veranlaßt hat, sich in diese Angelegenheit einzumengen. Die Ideen der Sozialisten waren ihm nicht nur fremd, sondern standen seiner ganzen Natur geradezu feindlich entgegen. „Er äußerte sich", bemerkt einer seiner Biographen, „daß das Leben in der ‚Ikarischen Kommune' **) und im Phalanstère ***) ihm schrecklicher und widerwärtiger erscheine, als das im Zuchthause." Wenn man seine damaligen Aussagen vor Gericht mit dem vergleicht, was er später ohne allen äußeren Zwang predigte, so kann man kaum daran zweifeln, daß seine Erklärung, er huldige keinem sozialen Systeme, weil er überzeugt wäre, daß die Anwendung eines derselben nicht allein Rußland, sondern auch Frankreich zum unfehlbaren Verderben gereichen würde, vollkommen aufrichtig war.

---

*) Der Petraschewskische Kreis war eine Gruppe junger Leute, die revolutionäre Ideen verfolgte. 1849 wurden seine Mitglieder sämtlich arretiert und zum Tode verurteilt, aber unmittelbar vor der Vollstreckung des Urteils zu Deportation und Zwangsarbeit „begnadigt".

**) Das Gemeinwesen, wie es von dem französischen Kommunisten Cabet und seinen Anhängern normiert wurde.

***) Phalanstère (vom altgriechischen „Phalanx" abgeleitet) nannte der französische Sozialist Fourier große palastartige, mit gemeinschaftlichen Haushaltungsanstalten, Vergnügungsräumen, Schulen usw. ausgestattete Häuser, in welchen nach seiner Theorie je eine aus 1800—2000 Seelen bestehende Assoziation untergebracht werden sollte.

Das Wichtigste, was ihn schon damals vom Sozialismus abstieß, und ihn zu gleicher Zeit zwang, sich so eindringlich in die Versuche der modernen Menschheit, sich ohne Gott und ohne Religion auf der Erde einzurichten, zu vertiefen — war der sittliche Materialismus dieser Lehre. Nach den Mitteilungen eines Augenzeugen machte Petraschewski auf Fedor Michailowitsch einen abstoßenden Eindruck, weil „er ein Gottesleugner war und sich über den Glauben lustig machte". Ebenso erweckte Bjelinskis leichtfertiges Verhalten zur Religion in Dostojewski jenen unbändigen, blinden Haß, der noch in späteren Jahren jedesmal mit neuer Kraft hervorbrach, wenn er an Bjelinski, diese angeblich „schmutzigste, stumpfsinnigste und schmachvollste Erscheinung des russischen Lebens", dachte (Brief an N. N. Strachow aus Dresden vom 18./30. Mai 1871). In seinem „Tagebuche eines Schriftstellers" von 1873 erwähnt Dostojewski sehr boshaft und fein den angeblich auch spöttischen, in Wirklichkeit aber nur höchst naiven — um nicht mehr zu sagen — Bericht Bjelinskis über ihre philosophischen Zwiegespräche, in denen der russische Kritiker den späteren Schöpfer des „Idiot" zum Atheismus bekehren wollte. „Jedesmal," sagt Bjelinski, „wenn ich Christus in dieser Weise erwähne, verzerrt sich sein Gesicht, als ob er anfangen wollte, zu weinen!" — „‚Glauben Sie mir doch, Sie naiver Mensch,' fiel er wieder über mich her," so berichtet Dostojewski, „‚glauben Sie mir, daß, wenn Ihr Christus zu unserer Zeit geboren wäre, er der unbedeutendste und gewöhnlichste Mensch gewesen wäre; die heutige Wissenschaft und die heutigen Bestrebungen der Menschheit hätten ihn gar nicht aufkommen lassen.'" — „Dieser Mensch schmähte mir gegenüber Christus!" ruft nach 30 Jahren Fedor Michailowitsch plötzlich aus, als ob die Unterhaltung erst am Tage vorher stattgefunden hätte, und redet sich in den hellsten Zorn hinein. „Dieser Mensch schmähte Christus, und war nicht imstande, sich selbst oder die Leiter der Weltbewegung mit Christus zu vergleichen. Er konnte nicht einsehen, wieviel in ihm und in den andern kleinliche Eigenliebe, Bosheit, Ungeduld, Empfindlichkeit, Gemeinheit, vor allem aber Eigenliebe und immer wieder Eigenliebe steckte. Niemals fragte er sich: was setzen wir an seine Stelle? Doch nicht uns selbst, die wir so ekelhafte Geschöpfe sind? Nein, niemals ist es ihm eingefallen, daß er selbst ein so ekelhaftes Geschöpf sei; er war mit sich selbst im höchsten Maße zufrieden, und das war schon rein persönlicher, schmutziger, schmählicher Stumpfsinn." (Brief an N. N. Strachow vom 18./30. Mai 1871.)

Wenn also jemals ein Mensch am Sozialismus, wenigstens an dem, den die damalige russische Regierung verfolgte, keinen Anteil hatte, so war es Dostojewski. Er wurde zum Märtyrer und wäre beinahe zugrunde gegangen für eine Sache, an die er nicht einen Augenblick glaubte, die er vielmehr mit der ganzen Kraft seiner Seele haßte. Was zog ihn denn zu diesen Leuten hin? War es nicht das, was ihn sein ganzes Leben lang trieb, das Allerschwierigste, Unheilvollste, Grausamste und Schrecklichste zu suchen, als ob er fühlte, daß er leiden müsse, um das höchste Maß seiner Kräfte zu erlangen? Oder überschritt er die Schranke nur, um mitten unter den Verschwörern mit der Gefahr zu spielen, so wie er immer und überall mit ihr spielte — in der späteren Zeit am Kartentisch, bei wollüstigen Ausschweifungen, in mystischen Schauern?

Acht Monate saß er gefangen in der Peter-Pauls-Festung. Bei einem seiner Mitgefangenen machten sich die Anzeichen geistiger Störung bemerkbar. Fedor Michailowitsch las hier zwei Reisebeschreibungen nach den heiligen Stätten und die Schriften des heiligen Dmitry von Rostow. „Die letzteren“, schreibt er, „haben mich sehr unterhalten.“ Er erwartete das Todesurteil, und tatsächlich wurde es ihm auch verkündet.

„Als die Verurteilten nach dem Semenowschen Platze gebracht und drei von ihnen schon an die Pfosten gebunden waren,“ erzählt Speschnew, „verlor Fedor Michailowitsch, so erschüttert er auch war, nicht die Fassung. Er war bleich, bestieg aber ziemlich schnell das Schafott . . . Er war eher erregt als gedrückt. Es blieb nur noch übrig, das letzte Kommando zu geben, und alles wäre vorüber gewesen. Da wurde mit einem Tuche gewinkt und die Hinrichtung sistiert. Aber als man Grigoriew, denselben, der schon in der Festung seinen Verstand zu verlieren begonnen hatte, vom Pfahle losband, war er bleich wie der Tod. Sein Geist war endgültig umnachtet.“ Nach den Worten eines der Verurteilten empfanden viele von ihnen keineswegs Freude über diese Begnadigung; sie erschien ihnen sogar als eine Beleidigung, als eine, wie Dostojewski sich später ausdrückt, „häßliche und unnötige Beschimpfung“.

Die Augenblicke, die Dostojewski nicht nur in der Wahrscheinlichkeit, sondern in der Gewißheit des ihm nach „fünf Minuten“ bevorstehenden Todes verbracht hatte, hatten einen unauslöschlichen Einfluß auf sein ganzes späteres geistiges Leben; durch sie wurde der Gesichts-

winkel, aus dem er die ganze Welt betrachtete, gewissermaßen verschoben: er hatte etwas verstehen gelernt, was kein Mensch, der nicht die Erwartung des sicheren Todes an sich erfahren, begreifen kann. Das Schicksal hatte ihm eine große Erkenntnis geschickt, eine seltene Erfahrung, gleichsam ein neues Maß aller Dinge. Und das ging ihm nicht verloren, sondern er wußte es später zu überraschenden Entdeckungen auszunutzen.

„Bedenkt," läßt Dostojewski seinen „Idiot" sprechen, „bedenkt beispielsweise die Folter; mit dieser sind Leiden, Wunden und körperliche Qualen verbunden, alles dieses müßte eigentlich gegen seelisches Leid unempfindlich machen, so daß nur allein die Wunden bis zum Erlöschen des körperlichen Daseins fühlbar wären. Aber der hauptsächlichste, der stärkste Schmerz wird nicht durch die körperlichen Qualen hervorgerufen, sondern dadurch, daß man bestimmt weiß: in einer Stunde, dann nach zehn Minuten, dann gleich, sofort wird die Seele den Körper verlassen; man wird aufhören, ein Mensch zu sein, und dieses ist gewiß. Die Hauptsache ist eben diese feststehende Gewißheit. Wenn man seinen Kopf unter das Messer legt und hört es gleiten, — diese Viertelsekunde ist der entsetzlichste Augenblick. Wer hat gesagt, daß die menschliche Natur dieses aushalten kann, ohne wahnsinnig zu werden? Warum diese häßliche, unnötige, überflüssige Beschimpfung? Vielleicht gibt es einen Menschen, dem man das Todesurteil verkündet hat, den man dann sich hat quälen lassen, um ihm schließlich zu sagen: ‚gehe, Du bist begnadigt'? Ein solcher Mensch könnte etwas erzählen. Von diesen Qualen und Schrecken hat auch Christus gesprochen."

Die Zuchthausstrafe nahm Dostojewski ergeben auf sich. Er klagte nicht und liebte es nicht, wenn andere ihn bemitleideten. Er bemühte sich, in seinen Erinnerungen das Zuchthausleben zu veredeln und zu idealisieren, wie seine Kindheit, er sah darin eine strenge, aber heilsame Läuterung durch das Schicksal, ohne die er einen neuen Lebensweg nicht hätte betreten können. „Ich murre nicht," schreibt er seinem Bruder aus Sibirien, „es ist mein Kreuz, ich habe es verdient." Aber wenn er auch nicht gemurrt hat, so darf man nicht vergessen, was diese Ergebung ihn gekostet hat.

„Ich bin fast in Verzweiflung. Es ist schwer wiederzugeben, was ich erlitten habe." — „Diese vier Jahre sehe ich als eine Zeit an, in der ich lebendig begraben, im Sarge eingeschlossen war. Wie

schrecklich diese Zeit gewesen ist, kann ich Dir, lieber Freund nicht schildern. Es war ein unaussprechliches, endloses Leiden, denn jede Stunde, jede Minute lastete wie ein Stein auf meiner Seele. Während dieser ganzen Jahre gab es nicht einen Augenblick, in dem ich nicht gefühlt hätte, daß ich im Zuchthaus war. Aber was soll ich es erzählen! Auch wenn ich hundert Seiten voll schreiben würde, könntest Du keinen Begriff von diesem Leben bekommen. Man muß es mindestens selbst gesehen, ich will nicht sagen, selbst erlebt haben."

Wenn man sich also überhaupt mit dem Gedanken an den Nutzen, den das Zuchthaus Dostojewski gebracht hat, trösten will, so darf man das Wort „Nutzen" nicht im direkten praktischen Sinne nehmen, wie er es selbst zu tun liebte, aufzufassen, sondern nur im idealen Sinne. Begegnen wir hier nicht wieder jenen geheimnisvollen Kräften, die anscheinend unsichtbar über allen irdischen Schicksalen Dostojewskis walteten und ihn zu einem besonderen Ziele hinführten? In diesem Sinne war das Zuchthaus tatsächlich einer von den Schicksalsschlägen, die er selbst zuweilen herauszufordern schien und die jeden andern an seiner Stelle zerschmettert und vernichtet hätten, die er aber brauchte, jedenfalls mehr brauchte, als Tolstoi das ideale Glück, das ihm beschieden war; denn diese Schläge schmiedeten Dostojewski zu dem, was er notwendig werden mußte, um das zu schaffen, was er geschaffen hat.

Wie, wo der wucht'ge Hammer fällt,
Sich Eisen stählt, doch Glas zerschellt.

Alles, wovon L. Tolstoi träumte, wonach er strebte und was vielleicht in seiner Anschauung sehr tief war, aber, sobald es zur Tat wurde, als Spielerei erschien — Entäußerung des Besitzes, körperliche Arbeit, Verschmelzen mit dem Volke — das alles hat Dostojewski mit einer so erdrückenden Härte, wie sie nur denkbar ist, erleben müssen. Die Ketten und der Halbpelz des Züchtlings waren für ihn kein abstraktes Symbol, sondern ein sichtbares Zeichen des bürgerlichen Todes und seiner Ausstoßung aus der Gesellschaft. Soviel auch L. Tolstoi Bäume für arme Bauern gefällt hat, soviel Land er auch im Schweiße seines Angesichts umgepflügt hat — man wird dies immer mehr als ein Vergnügen denn als Arbeit, bestenfalls als asketische Übung und Gymnastik ansehen müssen. Das Wesen der Arbeit, der körperlichen ebenso, wie der geistigen, liegt in dem Bewußtsein einer nicht nur sittlichen, sondern auch physischen Notwendig-

keit, in der wirklichen Gefahr, in der wirklichen Furcht, der Erniedrigung, der Hilflosigkeit, die die Not mit sich bringt, in dem Gedanken: „Wenn ich nichts verdiene, so werde ich morgen, nach einem Monate, nach einem Jahre nichts mehr zu essen haben.“ Das scheint weltbekannt, ist aber Leuten von der Erziehung und der Vergangenheit L. Tolstois in seiner letzten Konsequenz durchaus nicht so leicht verständlich. Ähnlich wie ein Mensch, der einen bestimmten körperlichen Schmerz nie empfunden hat, ihn, soviel er auch darüber grübeln mag, sich nicht vorstellen kann, so vermag auch einer, der niemals Not gelitten hat, sie nicht zu begreifen, mag er noch so viel darüber nachdenken und reden.

In dieser Beziehung war Dostojewski glücklicher als L. Tolstoi. Das Schicksal hatte ihm Gelegenheit gegeben, im Zuchthause die Arbeit und die Not des gemeinen Volkes kennenzulernen ebenso, wie er die Todesfurcht nicht nur theoretisch, sondern in Wirklichkeit, im Auge des Todes auf dem Schafott ausgekostet hatte.

Im ersten Sommer seines Zuchthauslebens mußte er zwei Monate hindurch, auf eine Entfernung von siebzig Faden (167,1 Meter) von den Ufern des Irtysch nach einer zu erbauenden Kaserne über den Festungswall hinüber Ziegelsteine schleppen. „Ich gewann diese Arbeit“, sagt Dostojewski, „sogar lieb, obgleich der Strick, mit dem ich die Ziegelsteine trug, mir die Schultern wund rieb. Ich gewann diese Arbeit lieb, weil sie augenscheinlich meine körperlichen Kräfte entwickelte.“ Welcher Unterschied zwischen ihm und dem ackernden und für den Ofen der alten Frau Ziegelsteine tragenden L. Tolstoi!

Wenn ihm dieses Gefühl der sich entwickelnden Kraft angenehm war, so war es doch keine abstrakte, allegorische Arbeit, nicht eine von den „vier Lebensaufgaben“, kein epikureischer Sport oder Gymnastik. Er wußte, daß von seiner körperlichen Kraft sein Leben, seine Rettung, die Frage, ob er das Zuchthausleben aushalten würde, abhing. Und wenn ihm die Arbeit des Ziegeltragens auch lieb geworden war, so wußte er doch, daß, wenn er sich plötzlich weigern würde, sie zu verrichten, ihn die Scheltworte und Schläge der Wachmannschaften und die Ruten des Zuchthausdirektors erwarteten. Der Ernst und die Notwendigkeit der Arbeit gaben seinem Leben eine Bedeutung.

Dostojewski braucht nicht in abstrakten Betrachtungen den Besitz und die Lebensweise der gebildeten Gesellschaft zu verneinen. Er ist selbst ein Ausgestoßener. L. Tolstoi hatte ein ganz richtiges und ge-

naues, aber tatsächlich für sein späteres Leben ganz unfruchtbares und unnützes mathematisches Rechenexempel aufgestellt, wonach er dem greisen Bettler 3000 Rubel hätte geben müssen, um mit seinem Almosen den drei Kopeken des Zimmermanns Simeon gleichzukommen. Von da kam er zum Zweifel daran, ob er überhaupt das Recht habe, Armen zu helfen, und dieser Zweifel ist, wie es scheint, bis heute noch nicht gehoben. Dem Zuchthäusler Dostojewski konnten solche Zweifel überhaupt nicht kommen. Das Leben selbst hatte sie an seiner Stelle gelöst, da es ihn in eine Lage versetzt hatte, in der er genötigt war, Almosen zu empfangen, statt zu geben. „Es war bald nach meiner Einlieferung in das Zuchthaus," erzählt Dostojewski; „ich kehrte allein in Begleitung meines Wächters von der Morgenarbeit zurück. Da begegnete mir eine Mutter mit ihrer Tochter, einem engelsschönen Mädchen von zehn Jahren. Ich hatte sie schon einmal gesehen. Die Mutter war die Witwe eines Soldaten. Ihr Mann, ein junger Soldat, war in Untersuchung und starb in der Gefangenenabteilung des Hospitals, gerade in der Zeit, als ich selbst dort krank daniederlag. Frau und Tochter waren hingekommen, um von ihm Abschied zu nehmen; beide weinten furchtbar. Als das Mädchen mich erblickte, errötete es und flüsterte der Mutter etwas zu; diese blieb stehen, nahm aus ihrem Bündelchen eine Viertelkopeke heraus und gab sie dem Mädchen. Dieses lief mir nach. ‚Nimm, Unglücklicher, um Christi willen, diese Kopeke', rief das Kind, indem es vor mir herlief und mir die Münze in die Hand drückte. Ich nahm die Kopeke, und das Mädchen kehrte befriedigt zur Mutter zurück. Diese Kopeke habe ich lange aufbewahrt." Soviel auch die Biographen Tolstois uns versichern mögen, daß er zwar sein Vermögen nicht verteilt habe, daß das aber nichts zu sagen habe, da er aufgehört habe, Nutzen daraus zu ziehen, — wir fühlen doch, daß es Tolstoi nie in seinem Leben beschieden war, die Scham und den Stolz, den Schmerz und die Freude zu empfinden, die Dostojewski beim Empfang des Almosens aus der Hand des kleinen Mädchens durchzuckt haben; wir fühlen, daß hier ein großer Unterschied in der Echtheit, wenn nicht der Gedanken und Vorsätze, so doch der Handlungen und Gefühle besteht.

„Während der Vorbereitung zum heiligen Abendmahle in der Kirche", erzählt Dostojewski, „standen wir in gedrängten Haufen an der Türe auf dem letzten Platz. Ich erinnerte mich, wie ich in der Kindheit, in der Kirche stehend, zuweilen das gemeine Volk beobachtete,

das sich an der Türe herumdrängte und vor einem Paar Generalsepauletten, einem wohlbeleibten feinen Herrn, einer aufgeputzten, aber sehr gottesfürchtigen Dame demütig auswich, denn diese Herrschaften mußten durchaus auf den vordersten Platz gelangen und waren bereit, jeden Augenblick deswegen Streit anzufangen. Da am Eingange, schien es mir damals, beteten die Leute nicht so wie wir; sie beteten demütig, andächtig, eifrig, mit dem vollen Bewußtsein ihrer Niedrigkeit. Und jetzt mußte ich auch auf demselben Platze stehen, ja nicht einmal auf diesem Platze; wir waren in Ketten und gebrandmarkt, alle wendeten sich von uns ab, schienen uns sogar zu fürchten. Wir wurden jedesmal mit Almosen bedacht, und ich erinnere mich, daß es mir sogar angenehm war, als wenn die Freude hierüber besonders verfeinerte Empfindungen wachriefe. Wenn schon — denn schon, dachte ich mir. — Die Gefangenen beteten sehr inbrünstig, und jeder von ihnen opferte stets sein Scherflein für ein Licht oder legte es ins Kirchenbecken. ‚Auch ich bin ein Mensch!' dachte oder empfand er vielleicht beim Geben. ‚Vor Gott sind wir alle gleich!' Das Sakrament empfingen wir bei der Frühmesse. Wenn der Geistliche mit der Schale in seiner Hand die Worte sprach: ‚Nimm mich auf wie den armen Schächer', fielen alle mit den Ketten klirrend nieder, als ob sie diese Worte buchstäblich auf sich bezögen."

Derartige Erfahrungen berechtigten Dostojewski zu der späteren Behauptung, daß er mit dem Volke gelebt habe und es kenne. Wenn er mit den anderen Sträflingen in seinem Herzen wiederholte: „Nimm mich auf wie den armen Schächer", so stand er nicht in abstrakter Anschauung vor dem Abgrund, der das Volk von der gebildeten Gesellschaft trennt, sondern mit seinem ganzen Wesen empfand und maß er ihn wirklich, den Abgrund, an dessen Rande Tolstoi sein Leben lang in künstlerischen und sittlichen Betrachtungen nur herumgeirrt war.

Dostojewski schrieb die Ursache seiner epileptischen Krankheit dem Zuchthause zu. Wir wissen, daß nach einer andern Aussage die Krankheit schon während seiner Kindheit entstanden war. Aller Wahrscheinlichkeit war eine äußerst hochgradige und differenzierte Reizsamkeit die Hauptursache seiner Krankheit, die sich in seiner Sträflingszeit nur noch mehr entwickelte und verschlimmerte. In dem Briefe des „gewesenen Staatsverbrechers" Dostojewski an Kaiser Alexander II. behauptet er, daß diese Krankheit in dem ersten Jahre seiner Sträflingszeit entstanden wäre. „Meine Krankheit", so fügt er hinzu, „tritt immer stärker auf; nach jedem Anfalle ver-

liere ich augenscheinlich das Gedächtnis, die Einbildungskraft, die geistigen und körperlichen Kräfte. Der Ausgang meiner Krankheit ist gänzliche Erschöpfung, Tod oder Wahnsinn.“ Wir wissen, daß es in seinem Leben wirklich Zeiten gab, in denen die Epilepsie alle seine geistigen Fähigkeiten zu verdunkeln drohte. Die Krampfanfälle, so berichtet Strachow, traten annähernd einmal im Monate auf — das war der gewöhnliche Verlauf. Zuweilen, aber selten traten sie häufiger auf; es kamen sogar zwei Anfälle in der Woche vor.

„Ich selbst“, fährt Strachow in seiner beachtenswerten Erzählung fort, „bin Zeuge eines Anfalles von gewöhnlicher Stärke bei Fedor Michailowitsch gewesen. Es war, soweit ich mich erinnere, im Jahre 1863 am Abend vor Ostern. Spät in der elften Stunde besuchte er mich, und wir kamen in eine sehr lebhafte Unterhaltung. Ich kann mich auf den Gegenstand derselben nicht mehr besinnen, weiß aber, daß es ein sehr wichtiger, abstrakter Gegenstand war. Fedor Michailowitsch wurde sehr erregt und schritt im Zimmer auf und ab, während ich am Tische saß. Er sprach von etwas Erhabenem und Freudigem. Als ich seine Gedanken durch eine entsprechende Bemerkung bestätigte, sah er mich an, und sein begeistertes Gesicht verriet, daß seine Erregung den Höhepunkt erreicht hatte. Er blieb einen Augenblick stehen, als ob er Worte für seine Gedanken suchte, und hatte bereits den Mund geöffnet. Mit angestrengter Aufmerksamkeit betrachtete ich ihn, ich empfand, daß er etwas Bedeutendes sagen wollte, daß ich eine Offenbarung hören würde; plötzlich kam ein sonderbarer, gedehnter, sinnloser Laut über seine Lippen, und er fiel bewußtlos mitten im Zimmer auf den Fußboden hin.“

„In diesem Augenblick verzerrt sich das Gesicht; die Augen rollen unheimlich in ihren Höhlen“ — so beschreibt Dostojewski selbst den Anfall in seinem „Idiot“. — „Zuckungen und Krämpfe bemächtigen sich des ganzen Körpers und aller Gesichtsmuskeln. Ein schrecklicher, unbeschreiblicher, mit nichts zu vergleichender langgezogener Schrei entringt sich der Brust. In diesem Schrei ist nichts Menschliches mehr, und es ist dem Beobachter fast unmöglich, wenigstens sehr schwierig, sich vorzustellen und anzunehmen, daß dieser Schrei von demselben Menschen vor ihm komme. Es ist sogar, als käme er von einem andern Wesen, das sich im Innern dieses Menschen befinde. Viele schildern wenigstens so den Eindruck, den sie hiervon empfangen. Bei vielen ruft der Anblick eines Epileptikers einen ausgesprochenen und unerträglichen Schrecken hervor, der sogar etwas Mystisches an sich hat.“

Die Alten nannten die Epilepsie eine heilige Krankheit. Die Völker des Ostens erblickten in ihr auch, wie Dostojewski es nennt, etwas „Mystisches", Göttliches oder Dämonisches, das mit der Gabe des Wahrsagens und des Hellsehens verknüpft war. In der Geschichte der großen religiösen Bewegungen stoßen wir zuweilen auf diese wenig erforschte oder wenigstens noch nicht ausreichend erklärte Krankheit, — besonders bei den Uranfängen dieser Bewegungen, ihren dunkelsten unterirdischen Quellen.

In einem seiner tiefsten Werke, in den „Dämonen", kommt Dostojewski mit beharrlicher Eindringlichkeit mehrmals auf die Legende von dem berühmten Kruge des Epileptikers Mohammed zurück; jenem Kruge, dessen Wasser während der Zeit, in der der Prophet auf dem Pferde Allahs Himmel und Hölle durchflog, noch nicht ganz ausgeflossen war. Beachtenswert ist es, daß auch in Strachows Erzählung der nämliche Zusammenhang von etwas „Erhabenem und Freudigem", anscheinend Religiösem, irgend einer „Offenbarung", für die Dostojewski vergeblich nach Worten suchte, mit dem unmittelbar darauf eintretenden Anfall angedeutet wird.

In jedem Falle hat diese „heilige" Krankheit nicht bloß auf sein körperliches, sondern auch auf sein seelisches Leben, auf sein ganzes künstlerisches Schaffen und sogar auf sein abstraktes philosophisches Denken einen erschütternden Einfluß ausgeübt. In seinen Werken erwähnt er ihrer mit einer verhaltenen Erregung, in die sich ein geheimnisvolles Grauen mischt. Die bedeutendsten und die größten Gegensätze aufweisenden Helden seiner Romane — das Ungeheuer Smerdjäkow, der „heilige" Fürst Myschkin und der Prophet des „Menschengottes", der Nihilist Kirilow — sind alle Epileptiker. Die epileptischen Anfälle erscheinen Dostojewski wie furchtbare Abgründe, Risse, sich plötzlich auftuende Fenster, durch die er in das jenseitige Licht*) sehen konnte. „Dann schien sich etwas vor seinen Augen aufzutun; ein ungewohntes inneres Licht erleuchtete seine Seele", sagt er in einer seiner Schilderungen. „Vielmals erzählte mir Fedor Michailowitsch," berichtet Strachow, „daß er vor den Anfällen sich oft minutenlang in verzücktem Zustande befände." — „Einige Augenblicke", sagt Dostojewski, „empfinde ich ein solches Glück, wie es im gewöhnlichen Zustande un-

*) Unübersetzbares Wortspiel: „Swet" heißt im Russischen zugleich „Licht" und „Welt".

möglich ist und von dem andere Menschen keinen Begriff haben können. Ich fühle eine Harmonie in mir und mit der ganzen Welt. Diese Empfindung ist so stark und so süß, daß man für die Seligkeit einiger solcher Sekunden zehn Jahre seines Lebens oder auch das ganze hingeben könnte.“ Nach dem Anfalle jedoch war sein seelischer Zustand sehr bedrückt. Er wurde kaum Herr seines Grames und seiner Empfindsamkeit. Der Charakter dieses Grames bestand nach seinen eigenen Worten darin, daß er sich als Verbrecher fühlte, daß es ihm schien, als ob eine unbekannte Schuld, eine große Missetat auf ihm lastete.

Große Heiligkeit und große Bosheit, Jenseits-Seligkeit und Jenseits-Weh — beide Empfindungen laufen plötzlich ineinander und entladen sich in einem plötzlichen blendenden Aufblitz in der „letzten Viertelsekunde“, ehe der „Krug Mohammeds“ Zeit hat, sich zu entleeren, da aus der Brust des Besessenen schon jener grauenerregende Schrei hervordringt, der das Gefühl erweckt, als ob nicht der Kranke, sondern ein in ihm befindliches anderes, nicht menschliches Wesen ihn ausstößt.

Wer weiß, ob wir hier nicht das tiefste und ursprünglichste, ungelöste Rätsel im Wesen Dostojewskis, in seiner körperlichen und seelischen Zusammensetzung berühren. Vereinigen sich nicht in diesem Knoten alle Fäden des Knäuels? Und scheint es nicht zuweilen, daß gerade diese Anfälle, diese plötzlich sich entladenden Gewitter einer unserer Forschung unzugänglichen, aber vielleicht in uns allen anwachsenden, ihrer vollen Entfaltung harrenden Kraft die körperliche Hülle Dostojewskis, die Scheidewand von Fleisch und Blut, die die Seele von dem trennt, was sich jenseits von Fleisch und Blut befindet, feiner und durchsichtiger machen, als das bei andern Menschen der Fall ist, — so daß er schon durch diese hindurch sehen konnte, was noch kein Mensch je erblickt hat?

Und wieder drängt sich der Vergleich mit L. Tolstoi auf. Die „heilige“ dämonische Krankheit Dostojewskis ist vielleicht gar keine Schwäche, kein Defekt, sondern im Gegenteil, angesammelter Zündstoff, Überschuß an Lebenskraft, bis aufs äußerste getriebene Verfeinerung, Differenzierung, Konzentration der Geistigkeit, — das Gegenstück zu dem nicht minder heiligen und dämonischen Überschuß an Fleischlichkeit, Kraft und Gesundheit bei L. Tolstoi, wobei es sich in letzter Linie hier wie dort um ein Übermaß derselben, gleich explosiven und orgiastischen, nur verschieden sich äußernden und entladenden Lebenskraft handelt. Später werden wir sehen, daß L. Tolstoi wahre Religiosität,

die mit seiner scheinbaren, pseudochristlichen Religiosität nichts zu tun hat, sondern ganz heidnisch ist, aus einer endlosen Vertiefung in die Geheimnisse dieser Sinnlichkeit, dieser göttlichen Fleischeslust schöpft. Ich sage „göttlichen", um auszudrücken, daß von einem gewissen religiösen Gesichtspunkte aus das Fleischliche im Leben ebenso heiligen und himmlischen Ursprungs ist wie das Geistige. Fleisch und Geist sind nur in ihren Erscheinungen entgegengesetzt, in ihrer letzten jenseitigen Wesenheit sind sie eins. Die alte schlechte Gewohnheit des Pseudochristentums, oder besser gesagt des Paulinismus, zwingt fast alle Menschen unserer Zeit, sogar die, welche der Religion entsagt haben, das Fleischliche zugunsten des Geistigen, Abstrakten, Verstandesmäßigen, Fleischlosen, Blutlosen herabzusetzen, als etwas Niedriges, Sündhaftes oder zum mindesten Rohes, Schmähliches, Viehisches. Es gibt jedoch eine verbindende, symbolische (ich wiederhole, daß Symbol — *σύμβολον* — Vereinigung bedeutet) Tiefe der religiösen Anschauung, welcher das Fleisch ebenso übersinnlich erscheint wie der Geist, für die der Abgrund des Fleischlichen, der finster und abwärts gerichtet scheint, dem scheinbar hellen und emporführenden Abgrund des Geistigen gleichkommt, für die die nächtliche Halbkugel des Himmels der des Tages gleich ist. Tolstoi vertieft sich als Denker und Künstler in die Abgründe des animalischen Lebens und stößt an der letzten Grenze desselben auf ein anderes Prinzip, das jenem ewig entgegengesetzt ist und es scheinbar verneint, — die Erkenntnis der drohenden Zerstörung alles animalischen Lebens, die Erkenntnis des Todes. Hier beginnt seine Tragödie, hier dämmert zum ersten Male jenes „kalte weiße Licht", das ihm als das Licht der neuen christlichen „Auferstehung" erscheint, und das den Fürsten Andrei in der Nacht vor der Schlacht bei Austerlitz erschreckt.

„Und von der Höhe dieser Vorstellung (d. h. von der Vorstellung des Todes) ward alles das, was ihn früher gequält und beschäftigt hatte, plötzlich von einem kalten weißen Licht schattenlos, ohne Perspektive, ohne Unterscheidung der Umrisse beleuchtet. Das ganze Leben stellte sich ihm dar wie eine Zauberlaterne, deren Bilder er lange von künstlichem Licht durch ein Vergrößerungsglas geworfen gesehen hatte. Plötzlich erblickte er diese stümperhaft gemalten Bilder ohne Glas bei hellem Tageslichte. ‚Ja, ja, das sind sie, die trügerischen Bilder, die mich erregt, entzückt und gequält haben', sagte er sich, indem er in seiner Einbildung die Hauptbilder der Zauberlaterne seines Lebens

vorübergehen ließ, um sie bei dem kalten weißen Tageslichte der klaren Vorstellung vom Tode zu betrachten. ‚Alles dieses ist entsetzlich, gemein und widerwärtig'".

So beleuchtet bei Tolstoi das Licht des Todes das Leben von außen, indem es die Farben und Bilder des Lebens zersetzt und verwischt. Bei Dostojewski leuchtet dieses Licht von innen heraus. Das Licht des Todes und das Licht des Lebens sind ihm der Schein derselben Flamme, die im Innern der Zauberlaterne der Erscheinungen brennt. Für Tolstoi liegt der ganze religiöse Sinn des Lebens in dem Übergange vom Leben zum Tode — in der andern Welt. Für Dostojewski gibt es einen solchen Übergang nicht. Er scheint immer zu sterben, während er lebt. Die immer gähnenden Abgründe und Risse, die Anfälle der „heiligen Krankheit" haben das Gewebe seines tierischen Lebens verfeinert, dünn und durchsichtig gemacht, so daß überall das innere Licht durchschimmern kann. Für Tolstoi liegt das Geheimnis des Todes jenseits des Lebens, für Dostojewski ist das Leben selbst ein ebensolches Geheimnis wie der Tod. Für ihn ist das kalte Licht des alltäglichen Petersburger Morgens zu gleicher Zeit das fürchterliche „weiße Licht des Todes". Für Tolstoi besteht nur der ewige Gegensatz des Lebens und des Todes, für Dostojewski nur ihre ewige Einheit. Tolstoi blickt auf den Tod aus dem Innern des Lebens heraus mit dem Auge des Diesseiters, Dostojewski sieht mit dem Auge des Jenseiters auf das Leben aus dem Innern dessen, was dem Lebenden als der Tod erscheint. Wer steht der Wahrheit näher? Welches dieser beiden Leben ist schöner?

Ich gestehe ein, daß nach den ersten Kapiteln meiner Abhandlung der Leser glauben könnte, daß ich ein Vorurteil gegen L. Tolstoi zugunsten Dostojewskis hätte. Ich wollte nur den Bogen zurückbiegen und wieder gerade machen, den das Tolstoische und überhaupt das heutige europäische, allzu eng und einseitig, ausschließlich asketisch und verstandesmäßig aufgefaßte Christentum zu sehr auf die entgegengesetzte Seite gespannt hatte. Wenn ich aber einseitig, vielleicht sogar ungerecht gewesen bin, so war ich das absichtlich, jedoch nur vorläufig; meine Untersuchung wird hier nicht stehenbleiben; ich werde mich bemühen, weiter zu gehen und mich in das künstlerische philosophische und religiöse Schaffen beider Schriftsteller zu vertiefen. Bis jetzt habe ich sie als Menschen vom christlichen oder scheinbar christlichen Standpunkte, der das erschöpft, was bei den modernen Menschen Christentum heißt,

miteinander verglichen. Wenn ich aber diese beiden Leben vom entgegengesetzten Gesichtspunkte, dem heidnischen oder wiederum heidnisch scheinenden, betrachtet hätte, wäre ich dann nicht zu dem Schlusse gekommen, daß das Leben Tolstois mit seiner unverwelkbaren Frische, Festigkeit, seiner unerschöpflichen irdischen diesseitigen Freudigkeit vollkommener und schöner gewesen ist als das Dostojewskis? Endlich vom dritten, letzten, dem symbolischen Gesichtspunkte aus, der beide religiösen Pole verbindet, erschiene da nicht das Leben L. Tolstois und das Leben Dostojewskis gleich schön, wenn auch im Gegensatz zueinander und unvollkommen in ihrer Schönheit? Unvollkommen, weil dem einen wie dem andern jene in der russischen Kultur bereits von Puschkin vorgebildete Höhe der Harmonie fehlt: bei Tolstoi durch das Übergewicht des Fleisches über den Geist, bei Dostojewski durch das Übergewicht des Geistes über das Fleisch. Nichtsdestoweniger vollenden und ergänzen sich diese beiden gleich großen, gleich russischen Leben, die einander so unentbehrlich sind, als ob sie absichtlich zu prophetischen Gegenüberstellungen und Vergleichungen geschaffen wären. Es sind anscheinend zwei von einem Punkte in verschiedenen Richtungen ausgehende Linien eines bis jetzt noch nicht geschlossenen Kreises, der sich aber schließen kann und muß, so daß wir schon jetzt wissen, daß diese beiden Linien sich wieder in dem zweiten gegenüberliegenden, höhern Punkte vereinen und einen Kreis bilden werden. Es sind zwei bis jetzt scheinbar sich widersprechende, tatsächlich aber schon jetzt übereinstimmende prophetische Hinweise auf einen noch unbekannten, aber von uns schon geahnten russischen, ebenso elementaren und nationalen Genius wie Puschkin, aus dem Tolstoi und Dostojewski hervorgegangen sind — auf einen zweiten, aber schon mehr bewußten und folglich universaleren, einen endgültigen vereinenden, symbolischen Puschkin. Tolstoi und Dostojewski sind zwei noch einsame, noch nicht verbundene mächtige Säulen in der Vorhalle eines Tempels, zwei einander zugewandte und doch entgegengesetzte Teile eines bereits begonnenen, aber in seiner Vollendung uns noch unbekannten Gebäudes, des Gebäudes der zukünftigen russischen und zugleich universalen religiösen Kultur.

Siebentes Kapitel.

Als Puschkin starb, war Dostojewski sechzehn Jahre alt.

„Ich weiß nicht," erzählt sein Bruder Andrei Michailowitsch, „welcher Ursache es zuzuschreiben ist, daß unsere Familie den Tod Puschkins erst nach der Beerdigung unserer Mutter erfuhr. Wahrscheinlich war unser eigener Kummer und die Zurückgezogenheit der ganzen Familie die Ursache davon. Ich erinnere mich, daß die Brüder fast den Verstand verloren, als sie von diesem Tode und allen Einzelheiten desselben erfuhren. Fedor wiederholte mehrmals in Gesprächen mit dem ältesten Bruder, daß, wenn wir selbst nicht Familientrauer hätten, er den Vater um die Erlaubnis bitten würde, um Puschkin Trauer anlegen zu dürfen."

So betäubte der Tod der Mutter in Dostojewski nicht den Schmerz um Puschkins Hingang. Wenn er auch die Blutsbande, die ihn an Puschkin fesselten, noch nicht völlig erkannte, so fühlte er sie doch mit seinen sechzehn Jahren ebenso wie später mit sechzig; er sah in dem Heimgegangenen nicht nur den andächtig verehrten großen Lehrer, sondern er liebte ihn auch wie seinen allernächsten Verwandten.

In denselben Jahren waren Puschkin und die andern russischen Schriftsteller für Tolstoi, wie er selbst in seinen „Jünglingsjahren" bekennt, nichts anderes als „Bücher in gelbem Einbande, die er als Kind las und beim Unterricht gebrauchte". Mit Scham vergleicht er seine damalige schlechte Geschmacksrichtung mit der seiner Studiengenossen an der Moskauer Universität. „Puschkin und Schukowski bildeten für sie die Literatur. Sie verachteten Dumas, Sue und Féval und urteilten viel besser und klarer über die Literatur als ich." ... „Zu jener Zeit begannen „Der Graf von Monte Cristo" und die verschiedenen „Geheimnisse" eben zu erscheinen, und ich verschlang förmlich die Romane von Dumas, Sue und Paul de Kock. Alle die unnatürlichsten Persön=

lichkeiten und Ereignisse standen so lebendig vor mir, als wenn es Wirklichkeit wäre; ich wagte es nicht, den Autor der Lüge zu zeihen. Auf Grund dieser Romane bildeten sich bei mir neue Ideale sittlicher Verdienste, die ich zu erreichen wünschte. Ich bestrebte mich, in allen meinen Handlungen und in meinem Benehmen möglichst comme il faut zu sein, wozu ich auch schon früher Neigung hatte. Ich bemühte mich sogar in meinem Äußeren und in meinen Lebensgewohnheiten den Helden dieser Romane ähnlich zu werden."

Das ist die künstlerische Erziehung L. Tolstois und Dostojewskis. Selbstverständlich begriff schon der sechzehnjährige Dostojewski die Roheit und Abgeschmacktheit eines Dumas und Paul de Kock. Sein literarischer Geschmack und sein Urteil sind für einen Jüngling erstaunlich fein, reif und unabhängig. Die russische und die westeuropäische Literatur waren ihm gleich zugänglich. In einem seiner jugendlich schwärmerischen Briefe aus der Ingenieurschule teilt er seinem Bruder mit: „Wir unterhielten uns über Homer, Shakespeare, Schiller, Hoffmann ... Ich lernte Schiller auswendig, sprach mit seinen Worten, phantasierte von ihm ... Der Name Schillers wurde mir vertraut." Er versteht aber nicht allein Shakespeare und Schiller zu würdigen, die dem Verständnisse der russischen Jugend, die mehr zur Romantik und Gotik hinneigte, zugänglich waren, sondern auch die großen französischen Klassiker des siebzehnten Jahrhunderts, Racine und Corneille, die später Bjelinski so oberflächlich beurteilte. Dostojewski teilt schon nicht mehr die bei uns in jener Zeit herrschende, durch die deutsche Kritik beeinflußte pedantisch verächtliche Anschauung von der sogenannten „pseudoklassischen" Literatur. Und welch feines Empfinden für eine ganz fremde und ferne Kultur äußert sich gerade darin, daß dieser russische Knabe aus der „ehrbaren Moskauer Familie", der Sohn des Stabsarztes, das Gemacht-Konventionelle, Nachgeahmte der französischen Klassiker deutlich empfindet und sich doch an der Vollendung, der Harmonie der äußern Formen begeistert, die den Schöpfungen der Hofpoeten Ludwigs XIV. eigen ist. „Aber ‚Phèdre'? Bruder! Gott weiß, was Du werden wirst, wenn Du nicht eingestehst, daß das reinste und höchste Natur und Poesie ist. Das sind Shakespearesche Umrisse, wenn die Statue auch aus Gips ist und nicht aus Marmor." In der ganzen russischen Literatur gibt es vielleicht über „Phèdre" kein kürzer gefaßtes und zugleich treffenderes Urteil, als das in diesen zwei Zeilen ausgesprochene.

In einem andern Briefe verteidigt er Corneille gegen die Angriffe

seines Bruders: „Hast Du ‚Le Cid‘ gelesen? Lies ihn, elender Mensch, lies ihn und falle vor Corneille in den Staub!“

Wenn man die tiefe Religiosität Dostojewski in Betracht zieht, die sich schon seit der frühesten Kindheit bei ihm offenbarte, und die ihn später zwang, Bjelinski sein Leben lang wegen einiger unbedachter Worte über die Religion zu hassen, so erscheint folgender Vergleich zwischen Christus und Homer trotz seiner Naivität und Schwärmerei sehr bedeutungsvoll.

„Homer (eine mythische Gestalt, die vielleicht wie Christus von Gott in Fleisch verkörpert und zu uns gesandt ward) kann nur mit Christus, nicht mit Goethe verglichen werden. Vertiefe Dich in ihn, Bruder, lerne die Ilias verstehen, lies sie aufmerksam durch (Du hast sie ja doch nicht gelesen, gestehe es nur ein). In der Ilias gab ja Homer der ganzen Alten Welt die Organisation ihres geistigen und ihres irdischen Lebens mit ganz derselben Kraft, wie Christus der Neuen. Wirst Du mich jetzt verstehen?“

Sein ganzes Leben lang bewahrte Dostojewski dieses Empfinden für die universale, oder wie er selbst es nannte, „allmenschliche“ Kultur, diese Fähigkeit, sich überall zu Hause zu fühlen, des inneren, geistigen Lebens aller Zeiten und Völker teilhaftig zu werden, eine Fähigkeit, die er, wie er es in der Rede über Puschkin auch ausgesprochen hat, für die Haupteigentümlichkeit Puschkins und des russischen Genius überhaupt hielt, der gegenüber den Genien der andern Völker als der *universale* Katexochen erscheint.

Im Sommer 1863 schreibt er an Strachow von seiner ersten Auslandsreise: „Sonderbar, ich schreibe aus *Rom* und erwähne Rom mit keinem Worte! Was könnte ich Ihnen auch darüber schreiben? Lieber Gott! Kann man das etwa in Briefen beschreiben? Ich bin vorgestern nachts hier eingetroffen. Gestern morgen besuchte ich die Peterskirche. Der Eindruck war überwältigend, Nikolai Nikolajewitsch; ein kalter Schauer lief mir über den Rücken. Heute morgen besichtigte ich das Forum mit allen seinen Ruinen. Dann das *Kolosseum*! Was soll ich Ihnen sagen?“

Er hatte später das Recht, zu sagen, daß Europa etwas „Heiliges und Schreckliches“ für ihn wäre, daß er zwei „Vaterlande“ besäße: Rußland und Europa, daß „Venedig, Rom, Paris, ihre Schätze der Wissenschaft und Kunst, ihre ganze Geschichte“ ihm zuweilen „lieber als Rußland“ wären. In diesem Sinne ist Dostojewski nächst Puschkin

der russischeste aller russischen Schriftsteller, zugleich auch der größte russische Europäer. Er erbrachte an seiner eigenen Person den Beweis, daß Russe sein — im höchsten Maße Europäer, Weltbürger sein bedeute.

L. Tolstoi, der als Künstler selbst Weltbedeutung hat und dabei eine andere, ebenso russische Eigenschaft besitzt — die unermeßliche Kraft des elementaren Volkstums — entbehrt zu gleicher Zeit das, was Dostojewski als das dem russischen Volke Eigentümlichste bezeichnet: die Fähigkeit, die universale Kultur in sich aufzunehmen. Trotz all seinem verstandesmäßigen, pseudochristlichen Kosmopolitismus gibt es unter den russischen Schriftstellern kaum einen zweiten, der in seinen Schöpfungen so an die Bedingungen des Ortes und der Zeit, an die Schranken seiner Nationalität und seines Zeitalters gebunden erscheint, wie L. Tolstoi.

Allem Nichtrussischen, nicht zu unserer Zeit Gehörigen steht er nicht gerade feindselig gegenüber, sondern es ist ihm einfach nur fremd, unverständlich, uninteressant. Der Schöpfer von „Krieg und Frieden", einem Werke, das historisch sein soll, läßt die Geschichte mit dem Verstande wohl gelten und kennt sie zum Teil auch, aber mit seinem Herzen hat er sie nie empfunden, niemals ist er bemüht gewesen, in das innere geistige Leben anderer Jahrhunderte und Völker einzudringen. Er hat es eben nicht der Mühe wert gehalten. Weder die „Begeisterung für die Ferne", die den Geist des Geschichtsforschers beflügelt, existiert für ihn, noch der lebendige Gram und die lebendige Freude an der Vergangenheit. Er ist festgewurzelt in der Gegenwart, in der modernen russischen Wirklichkeit, im russischen arbeitenden Volke, im russischen „Herrn". Uns ist bekannt, daß L. Tolstoi in seiner Jugend in Italien gewesen ist, aber er hat keinerlei Eindrücke von dort heimgebracht. Wenn wir nicht ganz bestimmt aus seiner Biographie wüßten, daß er wirklich jenseits der Alpen gewesen sei, so könnten wir daran zweifeln. Die „Trümmer der heiligen Wunderbauten" haben in ihm keine Schauer wachgerufen, die „alten fremden Steine" blieben ihm tot. Wenn er eines Tages so beiläufig mit leichtem Herzen, ähnlich dem verspäteten russischen Nihilisten Stasow, das „Jüngste Gericht" Michelangelos als ein „wüstes" Werk bezeichnet, so tut er es nicht aus eigener Erinnerung, sondern auf Grund einer ihm zufällig in die Hände geratenen Kopie.

Was in jeder Kultur herkömmlich erscheint, aber von einem vielleicht noch unbestimmten historischen Standpunkte aus ebenso wahr wie

die Natur selbst sein kann, ist für L. Tolstoi immer künstlich und folglich unwahr. Diese übertriebene Furcht vor allem „Herkömmlichen“ geht schließlich bei ihm in eine Furcht vor der ganzen Kultur über. So erscheint ihm die Prosa natürlicher als die Poesie. Und ohne daran zu denken, daß die rhythmische Rede ursprünglicher ist, daß die Menschen gerade in ihren leidenschaftlichsten, das ist in ihren natürlichsten seelischen Zuständen, ebenso wie Kinder und kindliche Völker die Neigung haben, ihre Gefühle in Gedichten und Liedern auszudrücken, behauptet L. Tolstoi, daß jedes Gedicht künstlich und folglich unwahr sei. Schon in seiner Jugend „verspottete er die größten Werke der russischen Literatur, nur weil sie in Versen geschrieben waren“ — so berichtet ein deutscher Biograph Tolstois. „Die vollendete Form hatte für ihn gar keine Bedeutung, da nach seiner Meinung — der er, beiläufig gesagt, immer treu geblieben ist — eine solche Form nur eine Fessel für die Gedanken ist.“

Nirgends erscheint dieser Mangel an Empfinden für die universale Kultur so deutlich als in einem der letzten Werke L. Tolstois, in dem er die Schlußsumme der künstlerischen Urteile und Gedanken seines ganzen Lebens niederlegt — in der Abhandlung „Was ist Kunst?“

In bezug auf die neue, die sogenannte „dekadente“ Richtung gibt er das Versprechen, bescheiden zu sein, das er aber nicht hält. „Da ich als ein in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erzogener Mensch diese neue Kunst nicht begreife, so habe ich auch nicht das Recht, sie zu verurteilen, und bin dazu auch nicht imstande; ich kann nur sagen, daß sie für mich unverständlich ist. Den einzigen Vorzug der von mir anerkannten Kunst vor der Dekadenz erblicke ich darin, daß jene einer größeren Anzahl von Menschen verständlicher ist als die moderne.“ Er begnügt sich aber nicht damit, diesen seinen Mangel an Verständnis zuzugestehen, sondern beurteilt und verurteilt alles ohne Auswahl, wirft alle und alles in einen Topf: Böcklin und Klinger, Ibsen und Baudelaire, Nietzsche und Wagner. Über die Mysterien von Maeterlinck und Hauptmann äußert er sich folgendermaßen: „Irgendwelche Blinde, die am Meeresufer sitzen, wiederholen, man weiß nicht warum, immer dasselbe; oder eine Glocke fällt in einen See und klingt da weiter.“ Nietzsche ist ihm, wie dem leichtfertigsten russischen Zeitungsschreiber, nur ein Halbverrückter.

Man sollte nun glauben, daß einem Menschen, der in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts erzogen worden ist und daher die „Deka-

denten" nicht versteht, Künstler und Dichter früherer Jahrhunderte um so mehr wert und verständlich sein müßten. Aber tatsächlich reißt er die unzweifelhaften alten Berühmtheiten mit noch größerer Schonungslosigkeit herunter als die neuen zweifelhaften. So behauptet er, daß „ein auf Entlehnung beruhendes Werk", wie beispielsweise Goethes Faust, sehr gut ausgearbeitet, voller Geist und aller nur denkbaren Schönheiten sein kann, aber niemals einen wirklich künstlerischen Eindruck hervorrufen werde, denn es mangele ihm die Haupteigenschaft eines Kunstwerkes: die organische Einheit. Von einem solchen Werke zu sagen, daß es gut wäre, weil es poetisch sei, sei ganz dasselbe, als wenn man von einer Münze sagen wollte, sie sei gut, weil sie einer echten ähnlich sehe. („Werke", Bd. XV, S. 124). „Faust" ist für ihn eine falsche Münze, da dieses Werk zu konventionell, zu künstlich aufgebaut ist. Die Liebesnovellen Boccaccios bezeichnet er — schon von einem andern, dem asketisch-christlichen Standpunkte aus — als ein „Breittreten geschlechtlicher Scheußlichkeiten". Die Werke von Äschylos, Sophokles, Euripides, Dante, Shakespeare, die Musik Wagners und die aus der letzten Periode Beethovens nennt er zunächst „verstandesmäßig, ausgedacht", später aber „roh, wild und oft unsinnig" (Bd. XV, S. 136—137). Bei einer Vorstellung des „Hamlet" hatte er jenes „eigenartige peinliche Leidensgefühl, das unechte Erzeugnisse hervorrufen". Zu gleicher Zeit aber schließt er aus der Beschreibung eines Jägerdramas, das auf einem Theater der Wogulen*) aufgeführt wurde, daß dieses „ein Produkt wirklicher Kunst" sei (Bd. XV, S. 167—168).

Einen Menschen von westeuropäischer Bildung müssen derartig naive Lästerungen, die man für „russisches Barbarentum" halten könnte, die aber allgemeineuropäisches, aus der demokratischen und pseudochristlichen Geschmacksverwilderung unserer Zeit hervorgegangenes Barbarentum sind, an die Wut des wilden Kaliban gemahnen, der die Marmorbilder von Ägina zertrümmert und das Bildnis der Monna Lisa in Stücke schneidet.

Aber der Teufel ist nicht so schwarz, wie man ihn malt. Dieser Herostrat, der seine Hand gegen Äschylos und Dante erhebt, für den Puschkin zur Zeit nichts anderes ist als ein Schulbuch in „gelbem Einbande" oder ein liederlicher Mensch, der „unanständige Verse über

---

*) Finnisch-ugrischer, halbwilder Volksstamm am Ostabhange des nördlichen Ural.

die Liebe" geschrieben hat, verneigt sich demütig vor Berthold Auerbach, George Eliot und „Onkel Toms Hütte". Zu guter Letzt überzeugt man sich weniger aus dem, was er verneint, als aus dem, was er gelten läßt, daß L. Tolstoi in seinem bewußten Urteil über ihm fremde Kunstgebiete in seinen alten Tagen nicht weit über seine früheste Jugendzeit hinausgekommen ist, da er sich für Féval, Dumas und Paul de Kock begeisterte. Und das Allertrauigste dabei ist vielleicht das, daß hinter der schrecklichen Maske des Kaliban das nur zu bekannte und nichts weniger als schreckliche Gesicht des russischen demokratischen Gutsherrn, des positivistischen Edelmannes der sechziger Jahre hervorlugt.

Noch auffallender zeigt sich bei Tolstoi die Hilflosigkeit des Kulturbewußtseins in seinem Verhältnis zum eigenen Schaffen.

„Ich fing aus Eitelkeit, Eigennutz und Stolz zu schreiben an", versichert er in seiner „Beichte". „Ich, ein Künstler, ein Dichter, schrieb, lehrte, ich weiß selbst nicht, was. Ich erhielt viel Geld dafür, hatte vorzügliche Verpflegung, Wohnung, Gesellschaft, ich hatte Ruhm; folglich war das, was ich lehrte, gut. Die geistigen Bestrebungen unseres Kreises waren darauf gerichtet, so viel Geld und Ruhm als nur möglich zu erwerben. Um dieses Ziel zu erreichen, wußten wir nichts anderes zu machen, als Bücher und Zeitungen zu schreiben. Das taten wir denn auch." — „Die Tätigkeit," berichtet er, bereits nach dem religiösen Umschwung der achtziger Jahre, „die man die künstlerische nennt und der ich früher meine ganzen Kräfte widmete, hat für mich nicht nur die wichtige Bedeutung verloren, die ich ihr früher zuschrieb, sondern ist mir geradezu unangenehm geworden durch den unrichtigen Platz, den sie in meinem Leben eingenommen und den sie auch bei den Menschen der höheren Stände einnimmt." Behrs Mitteilung, daß L. Tolstoi von seinem jetzigen „christlichen" Gesichtspunkte aus „alle seine früheren Werke für schädlich erachtet, weil in ihnen die Liebe als Geschlechtstrieb und Vergewaltigung dargestellt wird", verdient um so mehr Glauben, als dieses Urteil sich in vollständig logischer Übereinstimmung mit den anderen Urteilen L. Tolstois über die Kunst befindet. Hat er nicht selbst in seinen späteren Jahren, als er das Fazit seiner künstlerischen Tätigkeit zog, mit dem ihm eigentümlichen Gemisch von bewußter Aufrichtigkeit und unbewußter Verstellung das Urteil gefällt: „Noch muß ich bemerken, daß ich alle meine dichterischen Werke, außer den Erzählungen ‚Gott sieht die Wahrheit' und ‚Der

Gefangene im Kaukasus', für schlechte Kunst halte" — das heißt also mit Ausnahme von zwei seiner schwächsten, didaktischen Erzählungen.

Und nicht allein in den späteren Jahren, in der Zeit des verhältnismäßigen Rückgangs seiner schöpferischen Kraft, sondern weit früher, zur Zeit ihrer höchsten Blüte, dachte er oder bemühte er sich zu denken, versuchte er sich und andere zu überzeugen, daß er ebenso über seine Werke urteilte wie jetzt. „Ich mache mich", so schreibt er 1875 an Fet, „an meinen langweiligen und abgeschmackten Roman ‚Anna Karenina' mit dem einzigen Wunsche, mir so rasch als möglich Raum zu schaffen, um Zeit zu andern Beschäftigungen zu gewinnen."

Hat er wirklich „Anna Karenina" für „langweilig und abgeschmackt" gehalten? Hat er auch wirklich während der Zeit, da er sie schrieb, sie nicht geliebt? Und wenn er sie geliebt haben sollte, so doch jedenfalls mit unbewußter oder weniger bewußter Liebe als beispielsweise Goethe seinen „Faust", Puschkin seinen „Eugen Onegin".

In diesen Abstufungen des Kulturbewußtseins liegt auch einer der Hauptunterschiede zwischen L. Tolstoi und Dostojewski. L. Tolstoi, der große Dichter, war niemals ein großer Literat in dem Sinne wie Puschkin, Goethe, Dostojewski, die sich selbst nicht allein für Beherrscher, sondern auch für Arbeiter des Wortes hielten, für die es nicht allein das geistige, sondern auch das tägliche Brot war. Literatur in dem Sinne, wie ich den Begriff hier fasse, ist nicht etwas Künstlicheres, Konventionelleres, sondern nur etwas mehr Bewußtes, als das intuitive, elementare dichterische Schaffen, wie denn die Kultur überhaupt nicht etwas der vormenschlichen Natur Widersprechendes, sondern sie in der Welt des menschlichen Bewußtseins Fortsetzendes ist. Von diesem schließlich vereinenden Gesichtspunkte aus sind Kultur und Natur eins, und wer gegen die Konventionen der ersteren angeht, geht gegen die menschliche Natur, gegen eine der göttlichsten und ewigsten Naturkräfte an.

In L. Tolstois Verachtung seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit liegt etwas Dunkles und Kompliziertes, was er sich selbst anscheinend niemals vollständig klargemacht hat; wenigstens kommen in seiner literarischen Eigenliebe sehr sonderbare Schwankungen und Inkonsequenzen vor. „Niemals hat es einen Schriftsteller gegeben, der sich so gleichgültig zu seinen Erfolgen verhielt, wie ich es tat", versichert er Fet eines Tages. Trotzdem bittet er beim Erscheinen von „Krieg und

Frieden“ denselben Fet mit rührender Aufrichtigkeit: „Schreiben Sie mir, was man in den Ihnen bekannten Kreisen darüber reden wird, und vor allem, wie es auf die Masse wirkt. Sicherlich wird es unbemerkt vorübergehen. Ich erwarte es und wünsche es. Nur möchten sie es nicht schmähen, denn Schmähungen verstimmen.“ Nach seinen eigenen Worten (wenigstens behauptet es einer seiner treuherzigsten und wahrheitsliebendsten Biographen) besaß er immer das „angenehme Bewußtsein, daß er Schriftsteller und Aristokrat“ sei, ausdrücklich Schriftsteller, oder wie man es früher nannte: „freier Künstler“, kein Literat in dem Sinne wie Puschkin und Goethe. L. Tolstoi schämte sich während seines ganzen Lebens der Literatur und vom bewußten, quasi volkstümlichen und vom unbewußten aristokratischen Gesichtspunkte aus verachtete er sie, als etwas Mittelmäßiges, Spießbürgerliches, Unheiliges und Unvornehmes. Aber in dieser Scham und in dieser Verachtung äußert sich wohl kaum der aufrichtige Aristokratismus des Genies, sondern der schlecht, obgleich sorgfältig versteckte, in ihm tiefer, als man beim ersten Blick glauben sollte, wurzelnde Standes-Aristokratismus — das sich selbst verleugnende, sich schämende, aber zuweilen doch nach außen hervorbrechende Herrentum.

„Dostojewski“, sagt Strachow, „liebte die Literatur. Er nahm sie, wie sie ist, mit allen ihren Bedingtheiten, hielt sich nie abseits von ihr und sah nie von oben auf sie herab. Dieser gänzliche Mangel literarischen Aristokratentums ist bei ihm ein herrlicher, sogar rührender Zug. Die russische Literatur war der Boden, auf dem Fedor Michailowitsch aufgewachsen war, von dem er sich nie losgerissen und zu dem er immer verwandtschaftliche Liebe und Ergebenheit gehegt hat. Er wußte, daß er, wenn er vor das Publikum und in die literarische Öffentlichkeit trete, auf einen Markt, auf einen öffentlichen Platz hinausgehe, und niemals fiel es ihm ein, sich seines Handwerkes und seiner Handwerksgenossen zu schämen. Im Gegenteil, er war stolz auf seinen Beruf und hielt ihn hoch und heilig.“

Wie die adligen Herrschaften früherer Zeiten es für erniedrigend hielten, sich ihr tägliches Brot durch ihrer Hände Arbeit zu erwerben, so hält L. Tolstoi vom Standpunkte seiner zwar neuen, aber nicht weniger hochmütigen Weltanschauung es für eine Schande, sich seine geistige Arbeit bezahlen zu lassen. Mit kindlicher Unkenntnis der Not und der Arbeit zuckt er nur verächtlich mit den Achseln, wenn er hört, daß ein wahrer Künstler des Geldes wegen schaffen kann.

„Mein ganzes Leben lang“, sagt Dostojewski, „habe ich nicht ein einziges Mal ein Werk von mir verkauft, ohne mir darauf Vorschuß geben zu lassen. Ich bin ein Proletarierliterat, und wenn jemand meine Arbeit haben will, so muß er mich vorher materiell sicherstellen.“ Dieser Mensch, der so stolz und so reizbar ist, daß ihm, nach seinen eigenen Worten, zumute ist, als „wenn man ihm die Haut vom Leibe gezogen hätte und jedes Lüftchen ihm wehe täte“, der vielleicht nicht weniger als L. Tolstoi die Freiheit des Künstlers hochhält, schämt sich dennoch nicht, des Geldes wegen zu schaffen, sich für seine Arbeit wie ein einfacher Tagelöhner bezahlen zu lassen. Er selbst nennt sich „einen alten Postgaul“. Er schreibt zu einem bestimmten Termine drei und einen halben Druckbogen in zwei Tagen und zwei Nächten. Und mit der Offenheit, die dem Leo Nikolajewitsch als Gipfel marktschreierischer Frechheit der von ihm so verachteten „Literaten“ erscheinen muß, bekennt Dostojewski: „Sehr oft ist es in meinem literarischen Leben vorgekommen, daß der Anfang des Kapitels eines Romans oder einer Erzählung bereits gedruckt oder gesetzt wurde, während das Ende noch in meinem Kopfe stak, aber bis zum andern Tage bestimmt geliefert werden mußte. Die Arbeit aus Not, um Geld, hat mich erdrückt und aufgezehrt ... Werden meine Qualen jemals ein Ende haben? Oh, wenn ich Geld hätte, wenn ich sichergestellt wäre!“ das ist der nie aufhörende Schmerz und der immer wiederkehrende Seufzer seines Lebens. Zuweilen, vom Kampfe mit der Not erschöpft, verflucht er sie, aber niemals schämt er sich ihrer. Er hat seinen eigenen inneren Stolz, gegenüber der äußern Schmach, die die Stellung des geistigen Arbeiters in der modernen bourgeoisen Gesellschaft kennzeichnet. In einer Anwandlung solchen Stolzes ruft einmal er aus: „Mein Name ist Millionen wert.“

Gleich nach seiner Entlassung aus dem Zuchthause, nach der mit ihm vorgegangenen christlichen Erleuchtung, verfällt er in die Sünde des anscheinend allergröbsten und zynischsten Neides: „Ich weiß sehr gut, daß ich schlechter als Turgeniew schreibe, aber doch nicht viel schlechter, und schließlich hoffe ich ebenso gut zu schreiben. Warum erhalte ich in meiner Not nur 100 Rubel, während Turgeniew, der zweitausend Seelen besitzt, 400 Rubel erhält? Die Armut *zwingt* mich zu eilen und für Geld zu schreiben, so daß ich *unbedingt schlechtere Arbeit liefern* muß.“ In einer Nachschrift fügt er hinzu, daß er an Katkow im ganzen 15 Bogen zu je 100 Rubel

= 1500 Rubel schicken würde. „Ich nahm von ihm einen Vorschuß von 500 Rubel, und nachdem ich ihm drei Viertel des Romans geliefert, bat ich um noch 200 zur Reise, das macht 700 Rubel im ganzen. Ich komme nach Twer ohne eine Kopeke in der Tasche, erhalte aber in allernächster Zeit 700 oder 800 Rubel von Katkow. Das ist noch nicht schlimm. Da kann man sich noch bewegen.“ — Und so geht es weiter; immer ein und dasselbe. Die Briefe Dostojewskis strotzen von unendlichen Zahlenreihen und Rechnungen, die durch verzweifelte Bitten unterbrochen werden. „Um Christi willen, rette mich!“ schreibt er eines Tages seinem Bruder. Es ist eine beständige Aufzählung erlittener Qualen, eine der größten Legenden von einem Märtyrer geistiger Arbeit.

Besonders schwer waren für ihn die vier Jahre von 1865—1869, die vielleicht den vier Jahren des Zuchthauses gleichkamen. Wie vor Beginn seines ersten Unglücks hatte ihm das Glück anfangs gelächelt. Die von ihm herausgegebene Zeitschrift „Wremja“ hatte Erfolg und brachte schon Erträge, so daß er hoffen durfte, sich von seiner Not zu erholen, als ihn eine unerwartete und unverdiente Strafe der Zensur traf. Die „Wremja“ wurde für einen unschuldigen und ganz mißverstandenen Artikel über die polnische Frage verboten. Es entstand ein ähnliches Mißverständnis, wie damals bei der Untersuchung in der Petraschewskischen Sache. Diese beiden Mißverständnisse, die Dostojewski fast vernichtet hätten, zuerst durch das Todesurteil und das Zuchthaus, später durch die Zerrüttung seiner Vermögensverhältnisse, sind sehr bedeutungsvoll. Die Machthaber hatten in ihm ihren Bundesgenossen nicht erkannt. Vielleicht war es auch nicht so ganz ein Mißverständnis — sagte nicht ein richtiges Gefühl diesen Herren voraus, daß der zukünftige Schöpfer des „Großinquisitors“ kein so zuverlässiger Bundesgenosse für sie sei, wie er schien oder zum mindesten scheinen wollte?

Dostojewski ließ den Mut nicht sinken. Gleich nach der Katastrophe mit der „Wremja“ begann er mit der Herausgabe der „Epoche“, aber nicht mehr mit dem früheren Erfolge. Der glückliche Augenblick war unwiederbringlich verpaßt. Diesmal war es aber nicht die Zensur der Regierung, die ihn strafte, sondern die ebenso strenge des russischen Liberalismus. Diese Zensur war und wird wahrscheinlich in Rußland immer die unzertrennliche Begleiterin, das genaueste und treueste, wenn auch umgekehrte Spiegelbild der Regierungszensur sein, so in einer

unbeweglichen Grenzlinie, in einem Horizont die beiden stets ineinander verfließen werden.

Dostojewski, der in allem bis zur äußersten Grenze vorzugehen liebte, geriet zwischen zwei Feuern in eine Lage, aus der sich zu befreien, ihm sein ganzes Leben lang nicht beschieden war: er wurde zum Feinde der Regierung und zum Feinde ihrer Feinde. „Die ‚Epoche'", erzählt er selbst, „war schwächer als ihre Gegner, deren es unzählige gab und die sich nicht nur jeden Spott und Schimpf erlaubten, indem sie ihre Gegner Kloakenmänner, Butterbrotfresser usw. nannten, sondern sich auch in Anspielungen ergingen, daß wir unehrlich, Liebediener der Regierung, Denunzianten usw. wären. Ich erinnere mich, wie der arme Michael Michailowitsch sich härmte, als irgendwo seine „Abrechnung mit den Abonnenten" durchgehechelt und nachgewiesen wurde, daß er seine Abonnenten ‚übers Ohr gehauen habe'." — „Sie, das heißt meine liberalen Gegner," erwähnt er später in seinem „Tagebuche eines Schriftstellers", „nannten mich einen im Dienste der Polizei stehenden Skribenten."

In derselben Zeit starben, einer nach dem andern, sein Bruder Michael Michailowitsch, sein nächster Freund und Mitarbeiter an der Zeitung „Wremja", der Kritiker Apollon Grigoriew, und seine erste Frau Marja Dmitrijewna Dostojewskaja.

„Und so stand ich plötzlich einsam da", schreibt er an A. E. Wrangel. „Es wurde mir schrecklich zumute. Mein ganzes Leben ging in Stücke. Buchstäblich blieb mir nichts übrig, wofür ich leben sollte. Sollte ich neue Verbindungen suchen, ein neues Leben beginnen? Selbst der Gedanke daran war mir widerlich. Die Familie meines Bruders war im wahren Sinne des Wortes mittellos zurückgeblieben, sie hätte betteln gehen können. Ich war ihre einzige Hoffnung geblieben; sie alle, Witwe und Kinder, drängten sich um mich, von mir ihre Rettung erwartend. Ich hatte meinen Bruder unendlich geliebt; durfte ich sie verlassen? Wenn ich das Erscheinen der ‚Epoche' fortgesetzt hätte, hätte ich sie und mich notdürftig ernähren können, selbstverständlich nur, wenn ich mein ganzes Leben Tag und Nacht gearbeitet hätte. Außerdem mußte ich die Schulden des Bruders bezahlen; ich wollte nicht, daß an seinem Namen ein Makel haften bliebe. Ich ließ die letzten Hefte der ‚Epoche' in drei verschiedenen Druckereien zu gleicher Zeit drucken, sparte kein Geld und schonte weder meine Gesundheit noch meine Kräfte. Ich war der einzige

Redakteur, ich las die Korrekturen, verhandelte mit den Autoren und der Zensur, machte die Manuskripte druckfertig, sorgte für das Geld, saß die Nächte bis sechs Uhr morgens an der Arbeit, schlief nur fünf Stunden täglich, brachte Ordnung in die Zeitschrift, aber es war schon zu spät."

Die Zeitschrift ging endgültig zugrunde. Dostojewski wurde gezwungen, seinen, wie er sich ausdrückt, „zeitweiligen Bankrott" anzumelden. Außer den Forderungen seiner Abonnenten ergaben sich eine Wechselschuld von zehntausend und Ehrenschulden in Höhe von fünftausend Rubeln. „Ich würde, mein Freund," schreibt er an Wrangel, „auf ebenso viele Jahre gern wieder in das Zuchthaus zurückkehren, wenn ich damit die Schulden tilgen und mich so wieder frei fühlen könnte. Jetzt muß ich wieder einen Roman unter der Fuchtel zu schreiben beginnen, das heißt aus Not, in Eile. Von meinem ganzen Vorrat an Kräften und Energie ist mir in der Seele nur etwas Unruhiges und Unklares geblieben, das hart an Verzweiflung grenzt. Aufregung, Ärger, Sorgen, durch und durch unnormale Verhältnisse. Und zu alledem bin ich noch ganz allein. Die mit mir waren, sind nicht mehr; eine vierzigjährige Vergangenheit ist ausgelöscht." Der erbittertste seiner Gläubiger, der Verleger und Buchhändler Stellowski, ein offenkundiger Schuft, drohte ihn in den Schuldturm werfen zu lassen, „so daß", sagt Fedor Michailowitsch, „der Gehilfe des Bezirkswachtmeisters schon zu mir kam und mit Pfändung und Arrest drohte". Die andern Gläubiger drohten mit demselben Verfahren und hatten die Klage schon eingereicht. Es blieb ihm nur eins von zweien übrig: Schuldturm oder Flucht. Er zog die letztere vor und flüchtete ins Ausland.

Hier lebte er vier Jahre lang in unaussprechlichem Elend.

Von der äußersten, fast unglaublichen Not — er war damals schon der Verfasser von „Verbrechen und Strafe", ein großer russischer, für feinfühligere Kritiker, vielleicht auch schon universaler Dichter — zeugen die Briefe an A. N. Maikow aus Dresden vom Jahre 1869. Hier sind nur die alltäglichsten kleinlichsten Widerwärtigkeiten des Lebens erwähnt, aber ich kann sie nicht übergehen. Wenn man in diese Kleinigkeiten nicht eingeht, kann man fremde Not nicht *mitempfinden*, ebenso wie man, wenn man das Stöhnen des Kranken nicht hört, sein Gesicht nicht sieht, seinen Schmerz nicht mitempfinden kann. Alle abstrakten Erörterungen über die Arbeit und die Not des einfachen Volkes und über den Müßiggang und den Luxus der geistigen Arbeiter erklären hier nichts.

„In dem letzten halben Jahre“, schreibt Dostojewski an Maikow, „habe ich mit meiner Frau derartige Not gelitten, daß unsere letzte Wäsche im Leihhause versetzt war“ — „sagen Sie niemandem etwas davon“, fügt er in Klammern schamhaft und kläglich hinzu. — „Ich werde gezwungen sein, sofort die letzten und unentbehrlichsten Sachen zu verkaufen, werde für eine Sache, die hundert Taler gekostet, zwanzig erhalten, und werde es tun müssen, um drei Wesen zu erhalten, wenn er mit einer Antwort, selbst einer zustimmenden, zögert.“ Dieser ‚er‘, der Strohhalm, nach dem er wie ein Ertrinkender greift, ist ein gewisser Herr Kaschpirew, der Herausgeber des Blattes „Sarja“ (Morgenrot), ein ihm ganz unbekannter Mann, den er aber „auf christliche Art“, das heißt um Christi willen beschworen hatte, ihm aus der Not zu helfen und ihm zweihundert Rubel zu senden. „Wenn es ihm aber schwer fallen sollte, es gleich zu tun, so bitte ich ihn, mir sofort nur fünfundsiebzig Rubel zu schicken. (Dieses um mich für den Augenblick über Wasser zu erhalten und nicht sofort untergehen zu lassen)... Da ich die Persönlichkeit Kaschpirews nicht kenne, so schreibe ich in verstärkt unterwürfigem, aber etwas aufdringlichem Tone. (Ich fürchte, daß er sich verletzt fühlen wird, denn die Unterwürfigkeit ist zu stark aufgetragen und der Brief scheint mir in einem dummen Stile geschrieben zu sein.)“

Nach einem Monate schreibt er wieder an Maikow: „Von Kaschpirew habe ich bis heute noch keine Kopeke Geld erhalten, nur leere Versprechungen! Wenn Sie nur wüßten, in welcher Lage wir uns befinden. Wir sind unser drei — ich, meine Frau*), die selbst nährt und zu essen haben muß, und das Kindchen**), das vielleicht infolge unserer Not erkranken und sterben kann! — Wir müssen Ljuba taufen lassen, sie ist bis jetzt noch nicht getauft; wir haben aber kein Geld dazu.“

Weiter folgen ebensolche Kleinigkeiten, deren tragische Bedeutung nur ein Mensch ermessen kann, der selbst in Not gewesen ist. Beispielsweise schreibt er in einem andern Brief an seinen Bruder im April 1864: „Ich komme nicht dazu, Sommergaloschen zu kaufen, ich gehe in den Wintergaloschen umher.“ — „Sollte er (Kaschpirew)“, fährt Dostojewski fort, „wirklich glauben, daß ich ihm meine Not bloß

*) Die zweite Frau Dostojewskis Anna Grigorjewna.
**) Die jüngstgeborne Tochter Ljuba.

der Schönheit des Stils wegen geschildert habe? Wie kann ich schreiben, wenn ich hungrig bin, wenn ich, um zwei Taler für das Telegramm zu erhalten, meine Hose versetzen mußte? Hole der Teufel mich mit meinem Hunger! Sie aber (Anna Grigorjewna) nährt das Kind, was soll daraus werden, wenn sie ihren letzten warmen wollenen Unterrock selbst auf das Versatzamt trägt! Bei uns aber schneit es schon den zweiten Tag (ich lüge nicht, lest in den Zeitungen nach), sie könnte sich doch erkälten! Sollte er wirklich nicht begreifen können, daß ich mich schäme, ihm alles dieses zu erklären?" — „Aber das ist noch nicht alles. Es gibt noch etwas, worüber man sich noch mehr zu schämen hat: weder die Hebamme noch die Wirtsleute haben ihr Geld bekommen, und das alles muß sie im ersten Monate nach ihrer Entbindung erleben! Sollte er wirklich nicht begreifen, daß er nicht allein mich, sondern auch meine Frau kränkt, wenn er mich so rücksichtslos behandelt, nachdem ich ihm die Not meiner Frau so treu geschildert habe? Er hat mich gekränkt, gekränkt! Er hat mir sein Wort darauf gegeben! Folglich hat er nicht das Recht, zu sagen, daß er auf meinen Hunger pfeife, und daß ich ihn nicht drängen dürfe. Aber er wird natürlich sagen, daß er auf meinen Hunger pfeift und ich kein Recht habe, ihn zu drängen." — Und so geht es weiter, unnütze, einförmige, wie das Stöhnen eines wahnsinnigen Schmerzes klingende Wiederholungen immer ein und desselben. Es sind keine Geschäftsbriefe mehr, sondern Fieberphantasien, keine Klagen, sondern Schreie der Verzweiflung. Hier gibt es auch keine Gerechtigkeit Kaschpirew gegenüber, der, wie es sich später herausstellte, unschuldig war, denn die Verzögerung war nicht eine Folge seiner Sorglosigkeit, sondern der Nachlässigkeit eines Beamten der Bank, durch die die Überweisung erfolgen sollte. Aus diesen Briefen glauben wir selbst den Ton der vor Aufregung versagenden Stimme Dostojewskis zu hören, wir spüren die unbändige, nahezu wahnsinnige Erregung, die seinen epileptischen Anfällen vorausging.

„Und sie verlangen von mir Literatur!" schließt er wütend. „Kann ich denn in diesem Augenblicke arbeiten? Ich gehe hin und her und raufe mir die Haare, nachts kann ich nicht schlafen! Ich denke nur immer und rase! Ich warte! O Gott, mein Gott! Bei Gott, bei Gott, ich kann die Einzelheiten meiner Not nicht beschreiben, ich schäme mich, sie zu beschreiben! Und nach alledieſem fordern sie

von mir Kunst, Reinheit der Poesie ohne Schlacken, und weisen auf Turgeniew und Gontscharow hin! Mögen sie hersehen, in welchem Zustande ich arbeite!“

Und so verlief sein ganzes oder doch fast sein ganzes Leben.

„Ich, ein Künstler, ein Dichter, schrieb, lehrte, ich weiß selbst nicht, was“, sagt Leo Tolstoi. „Ich erhielt viel Geld dafür, hatte vorzügliche Verpflegung, Wohnung, Frauen, Gesellschaft, ich hatte Ruhm.“ — „Die Literatur ist, wie die Branntweinpacht, eine geschickte Ausbeutung, die nur für die Anteilnehmer vorteilhaft, aber für das Volk nachteilig ist.“ „Keine Arbeit macht sich so leicht bezahlt, wie die Literatur.“

Wie nun aber, wenn Tolstoi mit eigenen Augen gesehen hätte, wie Dostojewski, den er doch für einen großen Künstler, für den ihm „unentbehrlichsten und ihm am nächsten stehenden Menschen“ hielt, hinging, seine Hosen zu versetzen, um sich zwei Taler für ein Telegramm zu verschaffen? Würde er dann noch verächtlich mit den Achseln zucken, wenn die Rede darauf käme, daß auch ein wahrer Künstler „zuweilen für Geld schafft“ und daß in seiner Unterscheidung der geistigen von der Handarbeit etwas Beschränktes, das Leben Ertötendes, mit dem Leben Unverträgliches liegt, wie in fast allen ähnlichen spekulativen Abstraktionen? Ich glaube übrigens, daß in den oberflächlichen Gefühlen und Gedanken L. Tolstois über Literatur, Arbeit und Not nicht sowohl Roheit und Härte des Herzens zum Ausdruck kommt, wie sie dem Satten eigen ist, der den Hungrigen nicht versteht, als einfach Unerfahrenheit und völlige Unkenntnis gewisser Seiten des wirklichen Lebens, die für die Bildung eines sittlichen Urteils sehr wichtig sind.

Das Streben nach unendlicher Vervollkommnung, die Befriedigung seines eigenen künstlerischen Gewissens war für Dostojewski eine Frage von Leben und Tod. „Glauben Sie nicht,“ schreibt er an Maikow in demselben schrecklichen Jahre 1869, „daß ich Plinsen backe; mag, was ich schreibe, noch so schlecht und häßlich werden, — die Idee des Romans und seine Ausarbeitung sind mir Armen — das heißt dem Autor — doch teurer als alles in der Welt! Das ist keine Plinse, sondern eine mir überaus teure Idee, die ich seit langem mit mir herumtrage. Selbstverständlich werde ich sie verhunzen, aber was ist dabei zu machen?“ — „Glauben Sie wohl, daß ich, trotzdem ich schon drei Jahre daran arbeite, einen Abschnitt schreibe und ihn wieder

verwerfe, immer wieder und wieder aufs neue schreibe?" Als er einen der schönsten und tiefsten seiner Romane, den „Idiot", beendigte, klagte er: „Mit dem Romane bin ich bis zum Widerwillen unzufrieden. Jetzt werde ich meine ganze Kraft an den dritten Teil wenden. Wenn es mir gelingt, den Roman zu verbessern, werde ich mich selbst wiederfinden — wenn nicht, so bin ich verloren." Und vor seiner Abreise in das Ausland, während seiner Arbeit an „Verbrechen und Strafe", schreibt er: „Ende November war vieles geschrieben und fertig; ich habe alles verbrannt; ich kann es jetzt eingestehen. Mir hat es selbst nicht gefallen. Eine neue Form, ein neuer Plan hat mich hingerissen; ich habe von neuem angefangen . . ."

„Ich arbeite überhaupt nervös, mit Qualen und Sorge," sagt Dostojewski, „wenn ich angestrengt arbeite, so bin ich sogar körperlich krank." Und in einem andern Briefe aus Genf schreibt er: „Ich muß angestrengt, sehr angestrengt arbeiten. Dabei werfen mich die Anfälle vollständig nieder; ich brauche vier Tage danach, um wieder zu Verstande zu kommen." — „Die Anfälle wiederholten sich fast jede Woche," berichtet er von seinen letzten Petersburger Tagen, „und diese Zerrüttung der Nerven und des Gehirns zu fühlen und klar zu erkennen, war unerträglich. Der Verstand litt wirklich, das ist Wahrheit. Ich fühlte es; die Nervenzerrüttung versetzte mich zuweilen in Raserei." — „Ein inneres Fieber, Frost und Hitze scheinen mich jede Nacht zu verzehren, und ich magere schrecklich ab." — „Jeden zehnten Tag habe ich einen Anfall und dann komme ich in fünf Tagen nicht zu mir, ich bin ein verlorener Mensch."

„Und doch ist mir immer, als ob ich erst zu leben anfange", bemerkt er in einem seiner verzweifeltsten Briefe. „Nicht wahr, das ist komisch? Eine Katzennatur!" — „Mir war es beschieden, ihn in seinen allerschwersten Augenblicken zu sehen, nach dem Verbote der Zeitung, nach dem Tode des Bruders, in der verzweifelt schwierigen Lage, in die seine Schulden ihn gebracht hatten," erzählt Strachow; „niemals ließ er den Mut völlig sinken, und ich kann mir keine Verhältnisse denken, die ihn ganz niederdrücken könnten. Das erschien besonders erstaunlich bei seiner großen Reizsamkeit: er beherrschte sich gewöhnlich gar nicht, sondern gab sich ganz seiner Erregung hin. Als ob eines das andere nicht hinderte, sondern beförderte." — „Ich besitze so viel Lebenskraft, daß sie nicht zu erschöpfen ist!" sagt Dostojewski selbst in einem seiner Jugendbriefe, und vor seinem Tode hätte er das-

selbe mit den Worten Dmitri Karamasows wiederholen können: „Ich werde alles, alle Leiden überwinden, nur um in jedem Augenblicke sagen zu können: ich bin! Unter tausend Qualen wiederhole ich: ich bin; ich leide unter der Folter, aber ich bin! ich stehe als Säulenheiliger da, aber ich existiere doch, ich sehe die Sonne, und wenn ich die Sonne nicht sehe, so weiß ich doch, daß sie existiert. Und wissen, daß die Sonne da ist, heißt leben."

Und gerade in diesen vier Jahren, wo der Tod ihm Freund, Bruder und Frau entrissen hatte, die Gläubiger ihn bedrängten, die Regierung und die Feinde der Regierung ihn verfolgten, die Leser ihn nicht verstanden, in der Einsamkeit, Armut und Krankheit schafft er, eines nach dem andern, seine größten Werke: 1866 „Verbrechen und Strafe", 1868 den „Idiot", 1870 „Die Dämonen", und plant „Die Brüder Karamasow". Mehr noch: nach allem, was er geschaffen hat, kann man, so gewaltig es auch ist, sich nur schwer vorstellen, was er schaffen wollte und unter andern Kulturverhältnissen wahrscheinlich auch hätte schaffen können. „Selbstverständlich hat er", sagt Strachow, der mit der inneren Geschichte seiner Schöpfungen vertraut war, „nur den zehnten Teil aller der Romane geschrieben, die er sich schon zurechtgelegt und zuweilen schon Jahre lang in sich herumgetragen hatte; einzelne erzählte er bereits ausführlich und mit großer Begeisterung; und solche Entwürfe, die auszuarbeiten er keine Zeit fand, hatte er unzählige."

Es erscheint nicht bloß als eine freundschaftliche Übertreibung, nicht als gewöhnliche Lobhudelei am Grabe, sondern als der leidenschaftslose genaue Ausdruck dessen, was tatsächlich im Wesen Dostojewskis als Schriftsteller lag, wenn Strachow behauptet: „Er ist nicht ein gewöhnlicher Literat, sondern ein Held auf dem Gebiete der Literatur." In dem Leben Dostojewskis, mag es auch noch soviel Fehler und Schwächen aufweisen, gibt es doch wenigstens einige Momente, die wirklich vom Glorienscheine heldenhaften Wagens und der Heiligkeit umgeben sind.

„Ich überzeugte mich," sagt L. Tolstoi über die russischen Schriftsteller, denen er in seiner Jugend begegnet war, und unter denen sich Dostojewski zufällig nicht befand, aber sich hätte befinden können, „ich überzeugte mich, daß fast alle Schriftsteller sittenlose, charakterschwache Menschen waren, dabei aber so selbstbewußt und selbstzufrieden, wie es nur Menschen sein können, die entweder ganz heilig sind oder aber von der Heiligkeit nichts wissen. Wenn ich mich jetzt jener Zeit, meiner

damaligen Stimmung und der Stimmung jener Leute erinnere, wird mir traurig und beschämend zumute, es steigt in mir gerade jenes Gefühl auf, welches man im Irrenhause empfindet."

Sein ganzes Leben lang blieb L. Tolstoi seiner Ansicht treu, daß die ganze russische Literatur einem Irrenhause gleiche. Sein ganzes Leben lang suchte er seine Rechtfertigung und seine Heiligkeit im Fernbleiben von der Kulturgesellschaft, in der Flucht zum Volke, in der Ertötung des Fleisches, in der körperlichen Arbeit — in allem, außer dem, wozu er von Gott eigentlich berufen schien.

Durch sein ganzes Leben hat Dostojewski bewiesen, daß, ebenso wie in früheren Jahrhunderten Könige, Gesetzgeber, Krieger und Propheten Helden sein konnten, in der heutigen Kultur einer der jüngsten Helden der Held des Wortes, der Schriftsteller ist.

Die Zukunft wird entscheiden, wer von ihnen recht hat, und ob es nicht bestimmt ist, daß gerade unter den Helden des Wortes ebenso wie unter andern Helden der Kunst und der Wissenschaft jene Auserwählten sich finden sollen, die im dritten und letzten Reiche des Geistes die Herrschaft über die Menschen haben werden.



Achtes Kapitel.

In den Augen desjenigen, der nur die christliche Heiligkeit und zwar in Form einer gewaltsamen, beides, Fleisch und Geist, ertötenden Herrschaft des Geistes über das Fleisch gelten läßt, wird der Ausspruch L. Tolstois über sein eigenes Leben gerechtfertigt erscheinen: „Ich lebte vom Schweiße meiner Bauern, ich strafte sie, ich trieb Unzucht, ich betrog. Lüge, Diebstahl, Buhlerei aller Art, Trunkenheit, Gewalttaten, Mord — es gab kein Verbrechen, das ich nicht begangen hätte.“

Aber wenn wir außer der Heiligkeit des Geistes auch eine Heiligkeit des Fleisches, außer der christlichen auch eine ebenso ewige heidnische oder wenigstens alttestamentliche Heiligkeit anerkennen, die Christus nicht aufgehoben, sondern nur verklärt hat, so wird sich von diesem Gesichtspunkte aus das Leben Tolstois vielleicht doch als das harmonischste, einheitlichste, schönste, im Sinne des Volksausdrucks „herrlichste“ Leben erweisen, das je von einem Gliede der modernen nicht nur russischen, sondern europäischen Kulturgemeinschaft gelebt worden ist. Von diesem Gesichtspunkte aus wird es sich erweisen, daß er kein „Dieb“, sondern nur ein sparsamer Hausvater und Haushalter gewesen ist, kein „gewalttätiger“, sondern ein guter Herr seiner Diener und Hausgenossen, kein „Mörder“, sondern ein tapferer Krieger, kein „Trunkenbold“, sondern ein weiser und nüchterner Epikureer, der sich an der unschuldigsten Freude des Lebens berauschte, kein „Buhler“, sondern ein treuer Ehegatte, der das eheliche Lager in unbefleckter Reinheit erhalten hat, ein kinderliebender Vater, wie die Väter des Alten Testaments, Abraham, Isaak und Jakob, es gewesen. Sein ganzes Leben ist durch diese nicht mehr jungfräuliche, aber in der Wollust selbst keusche Reinheit und Frische geläutert wie ein alter noch grünender Baum, wie eine kühle, durchsichtige unterirdische Quelle. Krankhafte Widersprüche und Lügen sind im Leben, in den Taten und

selbst in den Gefühlen L. Tolstois nicht wahrzunehmen; Widersprüche und Lügen offenbaren sich erst dann, wenn wir sein vollkommenes heidnisches Leben mit seiner unvollkommenen christlichen Erkenntnis vergleichen. Seinen Handlungen stehen als Ankläger nicht Taten, sondern nur Worte nnd Gedanken gegenüber. Damit das Leben L. Tolstois tadellos schön erscheine, muß man nicht das vergessen, was er tut und fühlt, sondern nur das, was er über seine Handlungen und Gefühle sagt und denkt. Er hat das alttestamentliche Gesetz erfüllt, und die ganze Tragödie seines Lebens liegt nur darin, daß er die Taten seines Gesetzes nicht durch seinen Glauben und seine Erkenntnis gerechtfertigt hat. Und besteht nicht die Tragödie aller Menschen des Alten Testaments, des ganzen geistigen Israel, eben darin, daß sie an den letzten Schranken des erfüllten Gesetzes sich vom Gesetz unbefriedigt fühlen und auf den Erlöser warten? Wenn aber der Messias erscheint, so haben die vom Joche des Gesetzes allzusehr Niedergebeugten nicht mehr die Kraft, ihn in seiner ganzen unfaßlichen furchtbaren Freiheit zu erkennen, sie verwerfen ihn und warten aufs neue ewig auf ihn. In dieser Erwartung liegt ihre Heiligkeit. Nur von dem Gesichtspunkte dieser alten, für uns schon ewigen und nicht alternden, vielleicht schon im Christentum selbst (denn Vater und Sohn sind eins) enthaltenen, aber von der Christenheit noch nicht verstandenen und erkannten Heiligkeit hatte Tolstoi das Recht, mit furchtlosem Stolze von sich zu sagen: „Ich habe nichts vor den Menschen zu verbergen; mögen alle wissen, was ich tue.“ Und tatsächlich hat sein Leben diese Prüfung bestanden, die letzte Hülle ist von ihm abgefallen, es liegt offen da vor den Augen der ganzen Welt. Und er braucht sich dennoch nicht zu schämen; es ist rein, heilig, wenn auch nicht in dem Sinne, wie er selbst es wünschte, und wie von ihm und dem größten Teile seiner Zeitgenossen der Begriff des Christentums gefaßt wird. Wenn er sich über etwas zu schämen nötig hätte, so wäre es nicht über seine Handlungen und Gefühle, sondern nur über seine Worte und Gedanken. Ist es aber nicht genug, daß die Seelennacktheit dieses siebzigjährigen Greises ebenso unschuldig ist wie die Nacktheit eines Kindes? Wessen Leben aber in unserer heutigen Gesellschaft hätte eine solche Prüfung bestehen können?

Sicher nicht das Leben Dostojewskis.

Beim Vergleichen des Lebens von L. Tolstoi mit dem Dostojewskis kann man sehr leicht in Fehler und Ungerechtigkeiten verfallen, da wir

von dem ersteren alles wissen, während wir von dem letzteren nicht nur nicht alles, sondern vielleicht auch vieles sehr Wichtige nicht wissen und nur aus Andeutungen in seinen Briefen, mündlichen Überlieferungen, und endlich besonders daraus, wie sich seine Persönlichkeit in seinen Werken abgespiegelt hat, erraten können, daß ein großer Teil von ihm unseren Blicken verborgen ist. Wir müssen auch den nächsten Freunden von Fedor Michailowitsch Gerechtigkeit widerfahren lassen, die sich bemüht haben, uns seine Lebensbeschreibung zu hinterlassen. Diese Menschen waren im höchsten Grade pietätvoll und ehrerbietig gegen das Andenken des Verstorbenen, ja zu ehrerbietig und am allerwenigsten befähigt, das zu verstehen, was die Offenbarung Johannis satanische Tiefen nennt und was Dostojewski so verwandt war. Selbst ein so feiner und durchdringender Geist wie Strachow hat die Persönlichkeit Dostojewskis nicht gerade idealisiert, wohl aber vereinfacht; er mildert, stumpft ab, glättet und macht seinen Helden so dem allgemeinen Durchschnitt gleich.

Jedenfalls muß man, wenn man die Persönlichkeit Dostojewskis als Mensch beurteilt, sein unüberwindliches künstlerisches Bedürfnis, die allergefährlichsten und grausigsten Abgründe des menschlichen Herzens, vorzugsweise die Abgründe der Wollust in allen ihren Erscheinungen zu erforschen, in Betracht ziehen. Beginnend mit der allerhöchsten, durchgeistigten, fast an religiöse Extase grenzenden Wollust des „Engels“ Aljoscha Karamasow bis zu der des gräßlichen Insekts, „der ihr eigenes Männchen auffressenden Spinne“, sehen wir hier die ganze Skala, einen ganzen Regenbogen aus zahllosen Farbentönen und Schattierungen dieser geheimnisvollsten aller menschlichen Leidenschaften mit ihren krankhaftesten und perversesten Auswüchsen. Bedeutungsvoll ist gleich die durch innere Notwendigkeit bedingte Blutsgemeinschaft, die nicht nur das Scheusal Smerdjakow, nicht nur den „mit Gott ringenden“ Iwan und den grausamen „wie von einer Tarantel gestochenen“ Wollüstling Dmitri, sondern auch den tugendhaften Cherub Aljoscha sowohl mit ihrem fleischlichen Vater, dem „Ungeheuer“ Fedor Pawlowitsch Karamasow, als auch mit ihrem geistigen Vater, Dostojewski selbst, verbindet. Tatsächlich ist das vor allem *seine* Familie; er würde sich vielleicht vor den Menschen von ihr losgesagt haben, aber niemals vor seinem eigenen Gewissen und vor Gott.

Es existiert handschriftlich ein ungedruckter Abschnitt aus den „Dämonen“, eine Beichte Stawrogins, in der er unter anderem die

Schändung eines Mädchens erzählt. Es ist eine der gewaltigsten Schöpfungen Dostojewskis von so grauenerregender Offenheit, daß wir diejenigen verstehen, welche diesen Abschnitt selbst nach dem Tode Dostojewskis nicht zu veröffentlichen wagen. Hier ist wirklich etwas, was die Grenze der Kunst überschreitet, es ist zu lebendig.

Aber in den Missetaten Stawrogins, in seinem tiefsten Falle ist noch wenigstens ein schwacher dämonischer Abglanz dessen, was einst Schönheit war, spürt man die Majestät des Bösen. Dostojewski schreckt aber auch nicht vor der Schilderung der alltäglichsten und niedrigsten Ausschweifungen zurück, denen jede Größe fehlt. Der Held oder der Anti-Held der „Memoiren aus dem Mauseloch" steht auf der geistigen Höhe der größten Helden Dostojewskis, die seinem Herzen am nächsten sind. Er spiegelt das ganze Wesen der religiösen Kämpfe und Zweifel des Dichters wider. Aus dieser Beichte fühlt man zuweilen Selbstanklagen und Selbstgeißelung heraus, die nicht weniger schonungslos und furchtbarer sind, als die in der „Beichte" L. Tolstois. Dieser Held nun bekennt: „Zeitweise verfiel ich einer dunkeln, dämonischen, ekelhaften — nicht Lasterhaftigkeit, sondern Geilheit. Meine schmutzigen Leidenschaften waren heftig, brennend, infolge ständiger krankhafter Erregung. Es waren hysterische Anfälle mit Tränen und Krämpfen. Ein tiefes Weh kam über mich, ein hysterischer Durst nach Widersprüchen und Kontrasten, und ich gab mich den gemeinsten Ausschweifungen hin. Ich befriedigte meine Triebe im Verborgenen, nachts, heimlich, furchtsam, im Schmutz, mit einem brennenden Schamgefühl, das mich in den allerekelhaftesten Augenblicken nicht verließ und in solchen Momenten bis zur Selbstverfluchung anwuchs. Schon damals trug ich das Mauseloch in meinem Innern. Ich fürchtete mich entsetzlich, daß man mich sehen, mir begegnen, mich erkennen könnte."

In allen diesen Schilderungen Dostojewskis ist eine solche Kraft und Kühnheit, eine solche Neuheit der Enthüllungen und Offenbarungen, daß in uns unwillkürlich die beängstigende Frage entsteht: Hat er dies alles nur durch äußere Wahrnehmung, nur durch Beobachtung anderer Menschen erfahren? Ist es bloß die Neugierde des Künstlers? Selbstverständlich brauchte er nicht selbst die alte Frau zu ermorden, um den Seelenzustand Raskolnikows nachzuempfinden. Selbstverständlich muß man hier vieles auf Rechnung des Hellsehens des Genius setzen — vieles, aber ob auch alles? Zugegeben, daß auch in den Handlungen und dem Leben Dostojewskis nichts enthalten ist, was dieser

verbrecherischen oder doch wenigstens die Schranke überschreitenden Neugier des Künstlers entspricht, bemerkenswert bleibt auch schon die Tatsache, daß derartige Gestalten in seiner Einbildung auftauchen konnten. Niemals wäre die Phantasie L. Tolstois hierzu fähig gewesen, die doch auch in ebenso tiefe Abgründe der Wollust, aber anderer Art, sich versenkt hatte. Das künstlerische Interesse, das Dostojewski den „Bissen der Tarantel", der Schändung des Mädchens, dem Liebesabenteuer Fedor Karamasows mit der übelriechenden Lisaweta entgegenbrachte, hätte L. Tolstoi niemals verstanden. Ein solches Interesse wäre ihm unsinnig oder widerwärtig erschienen. Der Geschlechtstrieb erscheint bei ihm zuweilen als grausame, rohe, sogar tierische Gewalt, aber niemals widernatürlich und pervers. Das größte aller menschlichen Verbrechen, das durch die unbarmherzige Gerechtigkeit Gottes im Sinne des fünften Buches Mose: „Die Rache ist mein, ich will vergelten," bestraft wird, ist für den Schöpfer der „Anna Karenina" und der „Kreutzer-Sonate" die Verletzung der ehelichen Treue. Das Maß, mit dem er alle Erscheinungen des Geschlechtslebens mißt, ist die elementar einfache, gesunde patriarchalisch-familienhafte Sinnlichkeit, das von Jehova dem Menschen gegebene Gesetz: „Seid fruchtbar und mehret Euch!" Lewin gesteht eines Tages, daß er sich sein ganzes Leben lang kein anderes Glück mit einem Weibe hätte vorstellen können, als in der Form der Ehe, und daß eine fremde Frau zu verführen ihm, dem Besitzer von Kitty, ebenso abgeschmackt erscheine, als ob ein Mensch nach einem teueren, üppigen Mittagsmahle von dem Tische eines Straßenverkäufers ein Brot stehlen würde. Mag sich L. Tolstoi auch noch so vieler, von ihm begangener Buhlereien anklagen, so fühlen wir doch, daß er in dieser Beziehung im Vergleiche zu Dostojewski ebenso naiv ist wie Lewin oder der sechzehnjährige Irteniew, der sich in das Dienstmädchen Sascha verliebt hatte und die zu küssen ihn seine naive Schamhaftigkeit hinderte.

Aber ich wiederhole, daß der Erforscher des Lebens von Dostojewski in dieser Beziehung im Dunkeln tappt. Es gibt keine klaren und genauen Zeugnisse, auf die man sich stützen könnte. Es gibt nur Andeutungen. Eine derselben habe ich bereits angeführt: nachdem er seinem Bruder von seinen verschiedenen Liebschaften mit den „Minnas, Klaras und Mariannen" — Dostojewski war damals fünfundzwanzig Jahre alt — und davon, wie Turgeniew und Bjelinski „ihn wegen seines liederlichen Lebenswandels ausgescholten", erzählt hat, fügt er zum Schluß hinzu: „Meine Nerven sind krank, ich befürchte ein Fieber oder den

Typhus. Ich kann nicht ordentlich leben, ich bin zu liederlich." Der hochachtbare und keusche Biograph O. F. Miller beeilt sich, die Vermutung auszusprechen, daß die Liederlichkeit, von der hier die Rede ist, nur der finanzielle Notstand von Fedor Michailowitsch gewesen sei; aber gerade diese Eile der Rechtfertigung erweckt Zweifel in der Seele des Lesers.

Und hier noch eine Andeutung, die zwar ein anderes Gebiet menschlicher Leidenschaft berührt, jedoch zeigt, wie sehr Dostojewski fähig war, die von der Vernunft gezogenen Grenzen nicht nur in der Einbildung, sondern auch tatsächlich zu überschreiten. „Mein lieber Apollon Nikolajewitsch," schreibt er in einem Briefe aus dem Jahre 1867 vom Auslande an Maikow, „ich fühle, daß ich auf Sie rechnen kann wie auf meinen Richter. Sie haben ein Herz . . . es täte mir nicht wehe, Ihnen zu beichten. Aber ich schreibe für Sie allein. Überliefern Sie mich nicht dem Urteil der Welt. — An Baden-Baden vorüberfahrend, fiel mir ein, daselbst einzukehren. Ein verführerischer Gedanke quälte mich: zehn Louisdor zu opfern, um vielleicht zweitausend Franken dazu zu gewinnen. Am schlimmsten war es, daß ich auch früher zuweilen gewonnen hatte. Noch schlimmer aber, daß ich eine gemeine und zu leidenschaftliche Natur besitze. Der Teufel spielte mir sofort einen Streich. In drei Tagen gewann ich viertausend Franken mit außergewöhnlicher Leichtigkeit. Die Hauptsache war aber das Spiel. Wissen Sie, wie das anzieht? Nein, ich schwöre Ihnen, es war nicht allein Gewinnsucht. Ich spielte weiter und verlor. Fieberhaft erregt setzte ich mein letztes Geld — ich verlor. Ich versetzte meine Kleider. Anna Grigorjewna versetzte all das Ihrige, die letzten Sachen (was ist das für ein Engel! Wie hat sie mich getröstet!)." Es folgen flehentliche Bitten um Geld, die erniedrigend scheinen, selbst wenn man das freundschaftliche Verhältnis Dostojewskis zu Maikow in Betracht zieht: „Ich weiß, Apollon Nikolajewitsch, daß Sie selbst kein überflüssiges Geld haben. Ich würde mich niemals mit der Bitte um Geld an Sie gewandt haben. Aber ich ertrinke, bin schon ganz versunken. Nach zwei bis drei Wochen besitze ich keine Kopeke mehr; ein Ertrinkender aber streckt seine Hand aus, ohne seine Vernunft zu befragen. Außer Ihnen habe ich niemanden; wenn Sie mir nicht helfen, gehe ich zugrunde, gehe ich ganz zugrunde! . . Mein Lieber, retten Sie mich! Ich werde es Ihnen mein Leben lang mit Freundschaft und Anhänglichkeit vergelten. Wenn Sie es selbst nicht haben sollten, so

borgen Sie es bei jemandem für mich. Verzeihen Sie mir, daß ich so schreibe. Verlassen Sie mich nicht! Gott wird es Ihnen lohnen. Benetzen Sie mit einem Tropfen Wasser die in der Wüste verschmachtende Seele. Um Gottes willen!" Bemerkenswert ist, daß in diesem letzten Ausdrucke, von dem „Tropfen Wasser" und der in der Wüste „verschmachtenden Seele" sich dieselbe unterwürfige Beredsamkeit zeigt, mit der in seinen Romanen die komischen Persönlichkeiten, die ihre Selbstachtung verloren haben, in der Art des trunkenen Marmeladow oder des abenteuernden Kapitäns Lebedkin ihre Armut schildern. Augenscheinlich weiß Dostojewski selbst nicht, was er spricht — er beherrscht sich selbst nicht mehr. Es ist ihm einerlei, was Maikow über ihn denkt. Er hat sich selbst verloren: er fiebert, sein Zustand ist fast schon hysterisch; er ist immer noch wie berauscht von der Wollust des Spiels. Und man hat die Empfindung, daß, wenn er in Baden-Baden das erbetene Geld erhalten würde, er sich wieder hinreißen lassen und das Geld gleich wieder verspielen würde.

In seiner Jugend hatte L. Tolstoi auch einmal viel im Spiele verloren, aber er hat sich nicht hinreißen lassen, sondern innegehalten mit der ihm, wenn auch nicht im Anschauen, so doch im Handeln eigenen Selbstbeherrschung und Nüchternheit. Er hörte auf zu spielen, reiste nach dem Kaukasus, ließ sich in einer Kosaken-Stanitza nieder, lebte mit der größten Sparsamkeit für fünf Rubel im Monat, sparte das erforderliche Geld zusammen und bezahlte seine Spielschulden. In dieser kleinen Episode zeigt sich die wirkliche Kraft L. Tolstois, das Gefühl des Maßhaltens, die Selbstbeherrschung, die Festigkeit und folglich, von einem gewissen Gesichtspunkte aus betrachtet, sein sittliches Übergewicht über Dostojewski.

Das sind aber alles nur Kleinigkeiten. Doch wir wissen, daß Dostojewski sich auch in wichtigen Dingen „hinreißen ließ". So bildete er sich in einem Anfalle jugendlicher Eitelkeit ein, daß er in seinem Roman „Der Doppelgänger" die „Toten Seelen" von Gogol übertroffen habe. So beschuldigte er in blindem Ärger über Bjelinski diesen vielleicht nicht genügend scharfsichtigen, aber ihm im höchsten Grade wohlgesinnten Mann „gemeiner Bosheit" und „blöden Stumpfsinns". In demselben Briefe an Maikow, in dem er diesem den Spielverlust mitteilt, findet sich jene bedeutungsvolle Charakteristik seiner ganzen sittlichen Persönlichkeit: „Überall und immer gehe ich bis zur letzten Grenze, in

meinem ganzen Leben habe ich immer die Linie überschritten." Wir müssen hinzufügen, daß er oft nicht aus überschwenglicher Kraft, sondern aus Schwäche — aus Mangel an Selbstbeherrschung, die Linie überschritt.

„Überliefern Sie mich nicht dem Urteil der Welt", bittet er Maikow. Das erinnert an den Ausspruch des Helden der „Memoiren aus dem Mauseloch": „Ich fürchtete mich entsetzlich, daß man mich sehen, mir begegnen, mich erkennen könnte." Vielleicht empfindet er vor sich selbst keine Reue und Scham über seine — wie er sich selbst ausdrückt — „gemeine und zu leidenschaftliche Natur", er hat aber nicht die Kraft, sie vor dem „Urteile der Welt" durch sein Bewußtsein zu heiligen und zu rechtfertigen. Und das ist schon Schwäche, das ist die Scham des Bösen — denn das Böse besteht nicht in dem, was er tut, sondern darin, daß er sich seines Tuns schämt. Und schließlich ist es doch wohl einerlei, ob in seinem Leben, in seinen Handlungen irgend etwas vorgekommen ist, das der verbrecherischen Neugier seiner Phantasie entsprochen hätte. Wichtig ist nur, daß er so fühlte und dachte, als ob er jede Tat wagen würde, wenn er sie nur wollte. Und doch hätte er nie gewagt, wie Tolstoi von sich zu sagen: „Ich habe nichts vor den Menschen zu verheimlichen; mögen sie alle wissen, was ich tue!" und die letzte Hülle von seinem Leben zu entfernen, es in seiner Blöße den Augen der Welt preiszugeben. Diese Blöße hätte sein Leben nicht vertragen. Er hat etwas vor uns verborgen oder verbergen wollen, und wir fühlen, daß diese dunkle Seite seines Lebens eine unheilige, unschöne gewesen ist oder wenigstens ihm selbst unheilig und unschön vorkam.

Wenn das Leben L. Tolstois dem jungfräulich reinen Wasser einer unterirdischen Quelle gleicht, so ähnelt das Leben Dostojewskis dem Feuer, das aus denselben Urtiefen hervorbricht, aber mit Lava, Asche, erstickendem Rauche und Qualm vermengt ist.

Es ist unmöglich, nicht an die aufrichtigen Bemühungen L. Tolstois, seine Nächsten zu lieben, zu glauben; man kann nur Zweifel hegen, ob er sie wirklich auf christliche Weise geliebt hat. Das Feuer der Liebe, das das ganze Leben Dostojewskis durchdringt und läutert, leuchtet auch in den kleinsten Alltäglichkeiten seines Daseins. In einem Briefe empfiehlt er Maikow seinen verwaisten Stiefsohn: „Pascha ist ein guter, lieber Knabe, der niemanden hat, der ihn liebhaben könnte. Ich teile das letzte Hemd mit ihm und werde es mein ganzes Leben lang tun!"

Wer selbst geliebt hat, wird fühlen, daß das kein leeres Wort ist, daß er, ohne abstrakte Erwägungen darüber, ob er das Recht habe, Armen zu helfen, doch bereit ist, sein „letztes Hemd" mit dem Knaben zu teilen.

„. . . Man sagt mir zum Trost," schreibt er in einem Briefe nach dem Tode seiner Tochter Sonja, „daß mir noch mehr Kinder geboren werden würden. Aber wo ist Sonja? Wo ist dieses kleine Wesen, für das ich — ich behaupte es dreist — alle Kreuzesqualen auf mich nehmen würde, wenn ich sie damit lebendig machen könnte? Je mehr Zeit darüber vergeht, um so bitterer wird die Erinnerung und um so heller steht die Gestalt der verstorbenen Sonja vor mir. Es gibt Augenblicke, die ich kaum ertragen kann. Sie kannte mich schon; als ich an ihrem Sterbetage fort ging, um die Zeitungen zu lesen, ohne zu ahnen, daß sie nach zwei Stunden sterben würde, verfolgte und begleitete sie mich mit ihren Blicken, so daß ich es heute noch sehe und es mir deutlicher und immer deutlicher vor die Augen tritt. Ich werde es niemals vergessen und werde nicht aufhören, mich zu grämen. Und wenn mir auch ein anderes Kind geschenkt werden sollte, so begreife ich nicht, wie ich es lieben werde, wo ich die Liebe zu ihm hernehmen soll; ich brauche Sonja." Er liebte sie, das Kind seines Fleisches, nicht allein auf fleischliche, sondern auf geistige, d. h. auf christliche Weise, nicht um seiner selbst, sondern um ihretwillen als ein besonderes, ewiges, durch nichts zu ersetzendes Wesen. Er hätte sich nicht wie der alttestamentliche Patriarch Hiob mit neuen Kindern über den Verlust des verstorbenen Kindes trösten lassen. „Wo ist Sonja? Sonja ist mir unentbehrlich." In allem, was L. Tolstoi getan, gesprochen, gedacht und gefühlt hat, findet sich nichts diesen schlichten Worten schlichter Liebe Ähnliches.

Unwillkürlich erinnert man sich daran, wie eines Tages Leo Tolstoi zu einem fernstehenden Manne über einen seiner treuesten Freunde — über jene, die ihm ihr ganzes Leben dahingegeben hatte, die ihn nicht allein geliebt, sondern auch Mitleid mit ihm gehabt hatte, die sich während dreißig Jahren wie um ein Kind mit mütterlicher Zärtlichkeit für ihn gesorgt hatte — über seine Frau Sophia Andrejewna sagte: „Ich werde mir einen Freund unter den Männern suchen; keine Frau ist imstande, mir den Freund zu ersetzen. Warum lügen wir denn unseren Frauen vor, sie wären unsere besten Freunde? Das ist doch nicht wahr!" Was für ein hartes und grausames Wort. Grausam, aber vielleicht nicht böse gemeint, unschuldig und wenn nicht christlich, so doch heidnisch schön, ist es doch die Kälte seines ganzen

Lebens, die Kälte der unterirdischen Quelle. Wenn er nur selbst sich vor dieser Kälte nicht fürchtete, sich ihrer nicht schämte, sie bis an sein Lebensende bewahrt hätte; denn eine kalte Quelle kann ja doch nie heiß werden, nur lau und trübe; so mag sie denn lieber so bleiben, wie Gott sie geschaffen hat. Ich fürchte nicht die große Selbstliebe, nicht die heidnische Kälte seiner letzten, jungfräulich reinen Tiefen, sondern seine oberflächliche Durchschnittswärme, die christlich sein will.

So sind L. Tolstoi und Dostojewski in ihrem Leben eigentlich beide gerecht, aber nicht gerecht bis zum Ende, denn außer der unterirdischen Kälte gibt es eine Kälte des himmlischen Azurs, außer dem unterirdischen Feuer ein Feuer der Sonne. Weder der eine noch der andere haben jenes Gebiet der Vereinigung erreicht, wo der ewige Azur von der ewigen Sonne durchdrungen ist, wo Zwei Eins sind.

Jedenfalls ist das Feuer Dostojewskis ebenso heilig wie die Kälte Tolstois. Was ich auch Böses, Verbrecherisches, sogar Schmachvolles aus dem Leben und Wirken Dostojewskis erfahren würde — wenn sich tatsächlich etwas Derartiges nachweisen ließe — sein Bild würde mir dadurch nicht verdunkelt, der Glorienschein über seinem Haupte nicht getrübt werden, denn ich weiß, daß das in ihm lodernde Feuer alles gereinigt und geläutert hat. Auch er selbst fühlte die Kraft dieses läuternden Feuers. Er lebte in ihm und starb an ihm. „Ein inneres Fieber, Kälte und Hitze quälen mich die ganze Nacht, und ich magere furchtbar ab“, schreibt er noch einige Jahre vor seinem Tode. In der zweiten Hälfte des Jahres 1880, als er „Die Brüder Karamasow“ beendigte, war er — nach den Erinnerungen Strachows — ungewöhnlich abgemagert und erschöpft. Er lebte augenscheinlich nur in den Nerven, sein übriger Körper hatte einen solchen Grad der Gebrechlichkeit erreicht, daß ihn anscheinend der leiseste Stoß niedergeworfen hätte; am auffallendsten war hierbei seine rastlose geistige Tätigkeit. Er schrieb fünfundzwanzig bis dreißig Druckbogen im Jahre, klagte aber, daß es ihm immer schwerer falle. Im Jahre 1881 erkrankte er an einem heftigen Lungen-Emphysem infolge eines Bronchial-Katarrhs, an dem er die letzten neun Jahre seines Lebens gelitten hatte. Am 26. Januar bekam er einen Blutsturz. Die Nähe des Todes fühlend, wünschte er zu beichten und das heilige Abendmahl zu empfangen. „In den entscheidenden Augenblicken seines Lebens pflegte er“, so erzählt Strachow nach Mitteilungen von Anna Grigorjewna, „auf gut Glück das Evangelienbuch, das er schon im Zuchthause ge-

habt hatte, aufzuschlagen und die obersten Zeilen der aufgeschlagenen Seite zu lesen. So tat er auch dieses Mal und ließ seine Frau die Stelle vorlesen. Es waren die Worte Matth. 3, 14: ‚Aber Johannes wehrete ihm und sprach: Ich bedarf wohl, daß ich von Dir getauft werde; und Du kommest zu mir? Jesus aber antwortete und sprach zu ihm: Laß es jetzt also sein; also gebühret es uns alle Gerechtigkeit zu erfüllen.‘ Als Anna Grigorjewna ihm dieses vorgelesen hatte, sagte Fedor Michailowitsch: ‚Hörst Du es wohl? Laß es jetzt also sein — das bedeutet: ich werde sterben.‘ Tatsächlich starb er nach einigen Stunden plötzlich infolge Zerreißens einer Lungenarterie.“

Die „große Wahrheit“, an die er in seinen letzten Augenblicken dachte, war die Wahrheit seines ganzen Lebens. Wollen wir hoffen, daß sie ihn auch in seiner Todesstunde nicht verlassen und ihn endgültig vor dem ewigen Richter gerechtfertigt hat.

Dostojewski liebte es, an literarischen Abenden Puschkins „Prophet“ vorzulesen. Wer ihn jemals gehört hat, wird ihn nie vergessen. Er fing mit gebrochener, dumpfer, leiser, wie gedrückter Stimme an. Aber bei der lautlosen Stille der Menge war jeder Ton vernehmbar. Die Stimme erhob sich, erlangte eine übermenschliche Stärke; den letzten Vers sprach er nicht mehr, sondern er schrie ihn mit erschütternder Gewalt:

„Und rede Glut ins Menschenherz!“

Und die graue, jämmerliche, konservativ-liberale Petersburger Gesellschaft, wohl die kälteste und alltäglichste Menschenmasse in der ganzen Welt, zuckte bei diesem furchtbaren Schrei zusammen, ganz wie vierhundert Jahre vorher die Volksmenge in der Kirche Maria del Fiore bei den Predigten des Girolamo Savonarola. In diesem Augenblicke fühlte man, daß Dostojewski mehr als ein großer Schriftsteller sei, daß in ihm das Feuer brenne, an dem sich die großen welthistorischen, religiösen Feuersbrünste entzünden.

Einmal las ihm Strachow eines seiner Gedichte vor, in dem der an die russischen Zeitgenossen gerichtete Vers vorkam:

Begreift, was ihr für Kräfte in euch tragt!

Dostojewski rief: „Ja, ja, begreift nur! Ja, wenn sie es nur in Wirklichkeit begriffen! Aber sie werden es nicht begreifen“ . . .

„Nach Hervorrufen, Händeklatschen und Kränzen, mit denen er bei öffentlichen Vorträgen überschüttet wurde,“ erzählt Strachow, „pflegte

er immer wieder zu sagen: „Ja, ja, das ist alles gut, aber die Hauptsache begreifen sie doch nicht.‘ . . .“

„Fast in jedem Kopfe bleibt irgend etwas zurück,“ sagt Dostojewski, „was sich andern Menschen nicht mitteilen läßt, mag man ganze Bände darüber zusammenschreiben und fünfunddreißig Jahre lang seinen Gedanken klarzulegen suchen; es bleibt immer etwas zurück, was nicht unter dem Schädel heraus will und ewig drinnen bleibt; und so stirbt man auch, ohne vielleicht das Wichtigste an der Idee jemandem mitgeteilt zu haben.“

Ist seine Ahnung nicht in Erfüllung gegangen? Ist er nicht gestorben, ohne das Wichtigste, was er hatte sagen wollen, gesagt zu haben? Und wenn er jetzt, über zwanzig Jahre nach seinem Tode, erführe, wie man ihn verstanden, hätte er dann nicht das Recht, wieder auszurufen: „Die Hauptsache begreifen sie doch nicht“? Besonders jetzt, da sein Ruhm von dem immer höher emporsteigenden, immer blendender strahlenden Ruhm seines großen Nebenbuhlers verdunkelt wird? Wenn aber die „Hauptsache“ bei Leo Tolstoi mehr empfunden und anerkannt wird, ist sie damit auch mehr erkannt und verstanden, als bei Dostojewski? In jedem Falle scheint es, als ob die Gegenwart nicht Dostojewski, sondern Tolstoi gehört. Aber wenn in Wirklichkeit L. Tolstoi der Beherrscher der Gegenwart ist, gehört dann nicht Dostojewski die Zukunft? Ich sage das nicht, um L. Tolstoi herabzusetzen. Ich denke, daß die Gegenwart nicht minderwertiger ist als die Zukunft. Das Heute ist das nur noch nicht erkannte, aber ebenso tiefe, vielleicht noch tiefere Morgen, weil es stumm und geheim ist. Ich will nur damit sagen, daß wir bereits den Dritten ahnen, den Unbekannten, der nach ihnen kommt und der größer ist als sie, den, der die Gegenwart mit der Zukunft verbinden, der die Gegenwart zur Zukunft machen wird. Gebührt nicht ihm der Kranz des letzten Sieges? Wird nicht er die Hauptsache, die in L. Tolstoi und Dostojewski war, erkennen und offenbaren? Und dann wird es allen klar werden, daß Er in ihnen beiden war.

„Die Werke Puschkins, Gogols, Turgeniews, Derschawins“, sagt L. Tolstoi, „kennt das Volk nicht und braucht sie nicht. Unsere Literatur faßt keine Wurzel im Volk und wird es auch in Zukunft nicht. Diese von uns so sehr geschätzten Werke bleiben Spreu für das Volk.“ Eines Tages antwortete Leo Nikolajewitsch einem Droschkenkutscher auf seine Bitte, ihm sein Buch „Kindheit und Knabenalter“ zu geben:

„Nein, das ist ein fades Buch. In meiner Jugend habe ich viele Dummheiten geschrieben. Ich werde Dir ‚Geht im Lichte, solange es licht ist‘ geben, das ist viel besser als ‚Kindheit und Knabenalter‘.“

„Ich bin“, sagt Dostojewski, „wie der heilige Paulus; man lobt mich nicht, darum werde ich mich selbst loben.“ Kurz vor seinem Tode schreibt er in sein Notizbuch unter der Überschrift „Ich“ ein: „Ich bin selbstverständlich volkstümlich (denn meine Richtung entspringt aus der Tiefe des christlichen Volksgeistes). Wenn ich auch dem heutigen russischen Volke nicht bekannt bin, so werde ich es dem zukünftigen werden.“

Trotz dem Gegensatze ihrer Anschauungen hatte jeder von ihnen recht.

Selbstverständlich sind beide volkstümlich in dem Sinne, daß sie den Geist des russischen Volkes im Geiste der russischen Kultur weiter fortbilden, daß sie nach dem streben, was einmal wirklich volkstümlich werden und zugleich der allgemeinen Weltkultur angehören soll. Sie streben danach; werden sie es aber auch erreichen? Es scheint, sie haben nur die Tiefe des Abgrundes, der die Kultur vom Volke trennt, erkannt oder wenigstens empfunden, sie wollen Volk sein. Aber selbst Puschkin, der sich des Abgrundes viel weniger bewußt war, ist mehr Volk als sie. Weder L. Tolstoi noch Dostojewski besitzen die vollkommene Schlichtheit, die Kunstwerke wie Homers „Ilias“, den „Prometheus“ des Äschylos und Dantes „Göttliche Komödie“ zu dem vollkommensten Ausdruck des Volksgeistes als Weltgeist macht. Beide sind noch zu kompliziert und sogar noch zu sehr an ihren Stand gebunden, vielleicht gerade deshalb, weil sie sich so beeilen, den Stand zu verlassen und sich zu „vereinfachen“. Wer sich vereinfachen will, ist noch nicht einfach; wer Volk sein will, ist noch nicht Volk. Wenn es aber so weitergeht, wie es bis jetzt gegangen ist, so werden Puschkin, L. Tolstoi und Dostojewski noch lange „Spreu für das Volk“ bleiben.

Der Begründer der neuen „Sekte“, die sich selbst die „Kirche der rechtgläubigen Christen“ nennt, ein entlassener Sträfling, der auch jetzt noch auf Sachalin lebt, der Bauer Tichon Bjelonoschkin, der sich selbst für Christus hält und auch von seinen Anhängern als dieser angesehen wird, sagte kürzlich zu einem sogenannten russischen Kulturmenschen, einem Erforscher der Volkssitten: „Ihr sammelt Öl ein? Ich verstehe das. Ihr habt viel Öl in Eure Lampen gefüllt; brennt sie an, damit sie den Menschen leuchten. Wozu habt Ihr denn sonst das Öl gesammelt?“

Sind wir bewußten Kulturmenschen nicht alle Öl ohne Feuer? Ist das Volk mit seiner elementaren Kraft und seinem Glauben nicht Feuer ohne Öl? Wenn das Öl das Feuer nicht nährt, so erlischt es und das Öl selbst schwindet. Es scheint mir, daß L. Tolstoi und Dostojewski die großen Vorläufer desjenigen sind, der kommen wird, den Docht in das Öl zu tun und die Flamme zu entzünden.

So sind diese zwei russischen Lebensläufe, diese zwei russischen Gesichter.

Wenn ich jeden von ihnen einzeln betrachte, kann ich sie beurteilen und vergleichen, kann einem vor dem andern den Vorzug geben. Wenn ich sie aber zusammen sehe, so weiß ich nicht, wer mir näher steht oder wer mir lieber ist.

„Sein Gesicht ist das eines Bauern," beschreibt ein Augenzeuge Tolstois Äußeres, „gewöhnlich, mit breiter Nase, mit wettergebräunter, rauher Haut und dichten überhängenden Brauen, unter denen kleine, graue, scharfe Augen hervorstechen." Zuweilen lodern und flammen diese Augen auf und schauen das Gegenüber mit einem bohrenden und durchdringenden Blick an. „Trotz der bäuerlichen Gesichtszüge," fügt derselbe Augenzeuge hinzu, „erkannte man in Leo Nikolajewitsch gleich den Angehörigen der höhern Gesellschaft, den weltgewandten, vornehmen russischen Herrn."

Auffallend ist überhaupt auf den Gesichtern der großen Vertreter der russischen Kultur — so z. B. auch beim alten Turgeniew — diese Vereinigung „ländlicher", „bäurischer" Züge mit solchen, die der höchsten Aristokratie, dem ältesten russischen Adel und dem kultiviertesten Europäertum eigentümlich sind; dabei wirkt diese Verschmelzung durchaus natürlich; nicht nur, daß eines das andere nicht stört, sondern, im Gegenteil, es ist so, als wäre gerade dort, in den Tiefen des Schlicht-Volkstümlichen, etwas im höchsten Grade Aristokratisches enthalten, etwas nicht im rohen ständischen, sondern im höchsten idealen Sinne Herrschaftliches, Machtvolles, Auserwähltes und zugleich Verfeinertes, Differenziertes, Kulturelles, Universales.

In dieser Beschreibung des Äußeren L. Tolstois fehlt nur ein Zug: es ist das Antlitz eines Mannes, der ein langes, vielleicht auch bewegtes, aber durch seltenes Glück ausgezeichnetes, herrliches, naturgemäßes Leben hinter sich hat; es ist das Gesicht eines alten Patriarchen oder eines alten „Heiden", des Riesen Nimrod oder des Onkels Jeroschka. Trotz der Runzeln seiner siebzig Jahre atmet sein Gesicht unverwelk-

bare Jugend und Frische, und jene etwas hochmütige, teilnahmlose Kälte, die im allgemeinen den großen heidnischen Gesichtern eigen ist.

Daneben nun das Gesicht Dostojewskis, das selbst in seiner Jugend „nie jung schien“, mit den Schatten des Leidens und den Falten auf den eingefallenen Wangen, mit der hohen kahlen Stirn, auf der sich die ganze Klarheit und Majestät des Verstandes ausprägt, mit den dünnen Lippen, die von den Krämpfen der „heiligen“ Krankheit verzerrt erscheinen, mit dem trüben, wie nach innen gerichteten, unaussprechlich traurigen Blicke der schwach schielenden Augen, den Augen eines Propheten oder Besessenen. Und das Quälendste in diesem Gesicht ist die scheinbare Unbeweglichkeit in der Bewegung selbst, das in der letzten, äußersten Kraftanstrengung plötzlich stehengebliebene und zu Stein erstarrte Streben.

Trotz dem Gegensatze, der in beiden Gesichtern liegt, weisen sie zuweilen doch eine seltsame Ähnlichkeit auf. Liegt das vielleicht darin, daß auch Dostojewski ein so bäuerliches, volkstümliches Gesicht wie L. Tolstoi hat? „Fedor Michailowitsch,“ sagt Strachow, „war der vollständige Typus eines Soldaten; er hatte ganz die Gesichtszüge eines Mannes aus dem Volke.“ Aber das ist die Frage: wenn uns Kulturmenschen diese Gesichter höchst volkstümlich erscheinen, wird das Volk selbst sie als solche erkennen? Wird es nicht in den Gesichtszügen zwar das erblicken, was der russische Bauer bei dem russischen „Herrn“ am meisten liebt, sie aber doch als fremd und fern empfinden, als gehörten sie einer vielleicht höheren, aber jedenfalls anderen Welt an?

Wenn das Gesicht des vollendenden Genius vorzugsweise das Antlitz des Volkes ist, so hat weder L. Tolstoi noch Dostojewski ein solches russisches Gesicht. Ihre Gesichter sind noch zu verworren, leidenschaftlich und erregt. Ihnen fehlt noch die Ruhe und Klarheit, jene „Schönheit“, die das Volk unbewußt schon seit Jahrhunderten in seiner eigenen und in der byzantinischen Kunst, in den alten Bildern seiner Heiligen und Märtyrer sucht — beide sind auch nicht schön. Es scheint, daß bei uns überhaupt noch kein so schönes Volks- und Menschheitsgesicht zu finden ist, wie etwa das des Homer, des jungen Raffael, des alten Leonardo. Sogar das äußere Bild Puschkins, das uns erhalten ist — dieser Petersburger Dandy der dreißiger Jahre mit dem Mantel Childe Harolds, mit den nach Art Napoleons über der Brust verschränkten Armen, mit der konventionellen Byronschen Schwermut in den Blicken, mit den lockigen Haaren und den wulstigen,

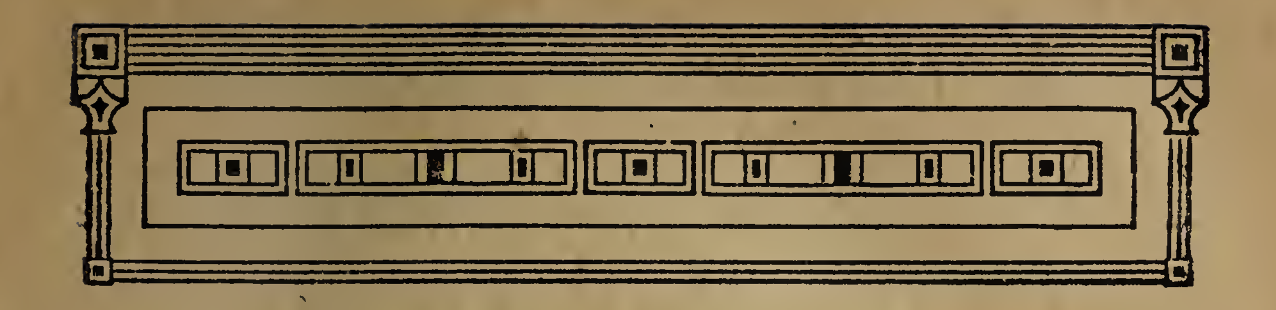
sinnlichen Lippen eines Negers oder Satyrs entspricht wohl kaum dem innern Wesen des russischesten aller russischen Menschen. Ist es auch wirklich das wahre Gesicht Puschkins? Zeitgenossen erzählen, daß es Augenblicke gegeben hat, in denen er sich bis zur Unkenntlichkeit veränderte. Vollzog sich nicht in solchen Augenblicken jenes Wunder, das Alkibiades bei Plato am Gesichte des Sokrates beobachtet: stieg nicht aus der groben Hülle des Satyrs der in ihr verborgene Gott empor? In Puschkins ganzem Wesen wie in seiner Poesie liegt etwas so Leichtes, Momentanes, unfaßbar Gleitendes, die Erde kaum Berührendes und Davonfliehendes, daß es in seiner äußeren Gestalt nicht festgehalten werden konnte. Nicht umsonst nannten ihn seine Freunde den „Funken". Tatsächlich hat er nicht als Gestirn über der russischen Kultur seinen Kreislauf vollendet, sondern ist nur aufgeblitzt und erloschen wie ein Funke, wie eine Sternschnuppe, als Verkündigung einer möglichen, aber von ihm selbst nicht verwirklichten russischen Harmonie — der russischen Schönheit. Im Davonfliegen ließ er uns nur seine dunkle, undurchsichtige Hülle ohne den feurigen, leuchtenden Kern, ohne sein inneres Wesen. Wer wird jetzt das wahre Gesicht Puschkins herausfinden?

Vielleicht liegt aber gerade darin, daß bis zum heutigen Tage das russische Volk sein eigenes Gesicht noch nicht entdeckt hat, unsere große Hoffnung. Denn heißt das nicht, daß es nicht an der Vergangenheit, nicht an Puschkin, selbst nicht an Peter dem Großen, sondern an dem Kommenden, immer noch Unbekannten und Größern gemessen werden muß? Sollten wir nicht gerade hier, zwischen den beiden größten russischen Gesichtern unserer Zeit — L. Tolstoi und Dostojewski — dieses zukünftige, dritte und letzte endgültig schöne, endgültig russische und universale Gesicht suchen?

Darum eben vereinigen wir sie, weil wir insgeheim darauf warten, ob nicht zwischen ihnen, wie zwischen zwei entgegengesetzten Polen ein Funke jenes Feuers, jenes Blitzes aufflammt, der eine große Feuersbrunst zu entfachen vermag, der die Erscheinung des Menschengottes für die westliche — des Gottmenschen für die östliche bedeuten, für jene aber, die die beiden Welten zu vereinen gewußt, Einer in Zweien sein wird.



Tolstoi und Dostojewski als Künstler



Erstes Kapitel.

Die Fürstin Bolkonski, die Gemahlin des Fürsten Andrei, war, wie wir aus den ersten Seiten von „Krieg und Frieden“ ersehen, „eine kleine niedliche Frau; ihre vom leichten Anflug eines Bärtchens beschattete Oberlippe war etwas kurz, so daß sie die Zähne nicht bedeckte. Aber um so reizender sah es aus, wenn sie sich hob, und erst recht, wenn sie sich manchmal zur Unterlippe hinabreckte“. Nach zwanzig Kapiteln taucht diese Oberlippe wieder auf. Einige Monate sind seit Beginn der Erzählung verflossen; „die schwangere kleine Fürstin hatte an Leibesumfang gewonnen, aber ihre Augen und ihr kurzes Oberlippchen mit dem Schnurrbärtchen und dem freundlichen Lächeln hoben sich ebenso heiter und niedlich“. Und zwei Seiten weiter: „die Fürstin sprach ohne Aufhören; ihr kurzes Oberlippchen mit dem Schnurrbärtchen senkte sich immer wieder für einen Augenblick abwärts, berührte, wo es nötig war, die rosige Unterlippe und zeigte dann gleich wieder die blitzenden Zähne in einem freundlichen Lächeln, an dem auch die Augen teilnahmen“ . . . Die Fürstin teilt ihrer Schwägerin, der Schwester des Fürsten Andrei, der Prinzessin Maria Bolkonski, die Abreise ihres Gemahls nach dem Kriegsschauplatze mit. Die Prinzessin Maria wendet sich an ihre Schwägerin, mit zärtlichen Blicken ihren Leib betrachtend: „‚Stimmt es?‘ Das Gesicht der Fürstin veränderte sich. Sie seufzte tief auf. ‚Ja, es stimmt‘, sagte sie. „Ach, es ist schrecklich‘“ . . . Und das Lippchen der kleinen Fürstin senkte sich. Bereits viermal begegnen wir auf gegen hundertundfünfzig Seiten dem Oberlippchen in vier verschiedenen Stellungen. Wieder nach zweihundert Seiten lesen wir: „Die Unterhaltung war allgemein belebt, dank der frischen Stimme

und der vom Schnurrbärtchen beschatteten kurzen O b e r l i p p e, die sich über den weißen Zähnen der kleinen Fürstin hob und senkte." Im zweiten Teile des Romans stirbt sie im Wochenbette. Der Fürst Andrei „trat in das Zimmer seiner Gemahlin; sie lag entseelt in derselben Stellung, in der er sie fünf Minuten vorher gesehen hatte, und trotz der starr gewordenen Augen und der erblaßten Wangen lag noch derselbe Ausdruck auf dem reizenden Kindergesichtchen mit der von schwarzen Härchen bedeckten O b e r l i p p e: ‚Ich liebe Euch alle und habe Euch nichts Böses getan, und was habt Ihr mit mir gemacht?!'" Das ist im Anfange des Jahres 1805. „Der Krieg war entbrannt und der Kriegsschauplatz näherte sich den Grenzen Rußlands." Mitten unter den Beschreibungen des Krieges vergißt der Verfasser nicht mitzuteilen, daß auf dem Grabe der kleinen Fürstin ein Marmordenkmal errichtet worden war, das einen Engel darstellte, dessen O b e r l i p p e etwas emporgezogen war und dem Gesichte denselben Ausdruck verlieh, den Fürst Andrei auf dem Gesichte seiner toten Frau gelesen hatte: „Ach, was habt Ihr mit mir gemacht?!" Es vergehen wieder Jahre. Napoleon hat seinen Siegeszug in Europa beendet. Er hat die Grenzen Rußlands schon überschritten. In der Stille von Lyssyja Gory, dem Gute des Fürsten Bolkonski, ist der Sohn der verstorbenen Fürstin „gewachsen, hat sich entwickelt, rote Backen und dichte dunkle Locken bekommen. Wenn er sich freute oder lachte, zog er unbewußt die O b e r l i p p e seines hübschen Mündchens genau so empor, wie es die verstorbene kleine Fürstin getan hatte".

Dank diesen Wiederholungen und Hervorhebungen ein und desselben körperlichen Merkmals, zuerst bei der Lebenden, dann bei der Toten, dann bei dem Grabdenkmal, schließlich auf dem Gesichte ihres Sohnes, prägt sich dieses „Oberlippchen" der kleinen Fürstin unserm Gedächtnis ein, es steht so lebhaft vor unsern Augen, daß wir nicht an die kleine Fürstin denken können, ohne zugleich auch die emporgezogene Oberlippe mit dem Schnurrbärtchen zu sehen.

Die Prinzessin Maria Bolkonski, die Schwester des Fürsten Andrei, hat einen „schweren Schritt", der schon von weitem zu hören ist. „Das waren die schweren Schritte der Prinzessin Maria." Sie trat ins Zimmer „schweren Schrittes mit den Hacken auftretend". Wenn sie errötete, wurde ihr Gesicht fleckig. Während einer peinlichen Unterredung mit ihrem Bruder, dem Fürsten Andrei, über dessen Frau bekam „ihr Gesicht rote Flecken". Als sie sich bei Gelegenheit der

Ankunft eines Freiers putzen soll, fühlt sie sich gekränkt, „sie fuhr auf, ihr Gesicht bekam rote Flecken". Im nächstfolgenden Bande während einer Unterhaltung mit Pierre über ihre Greise und Pilger, über ihre „Gottesmenschen", wird sie verlegen und bekommt „rote Flecken". Zwischen diesen beiden letzten Erwähnungen der roten Flecken der Prinzessin Maria wird die Schlacht bei Austerlitz, der Triumph Napoleons, der titanische Kampf der Völker, Ereignisse, die das Schicksal der Welt entscheiden, geschildert, aber der Dichter vergißt das für ihn so interessante körperliche Merkmal bis zuletzt nicht. Mit oder wider unsern Willen zwingt er auch uns, an die strahlenden Augen, die schweren Schritte, die roten Flecken der Prinzessin Maria zu denken. Freilich, diese Merkmale, so äußerlich und unbedeutend sie uns auch erscheinen mögen, hängen tatsächlich mit sehr tiefen und wichtigen inneren, geistigen Eigenschaften der handelnden Personen zusammen: das kurze, bald lustig heraufgezogene, bald kläglich herabhängende Oberlippchen bekundet die kindliche Sorg- und Hilflosigkeit der kleinen Fürstin; die plumpe Gangart der Prinzessin drückt den Mangel jeglicher Frauenanmut in ihrem ganzen Wesen aus, ihre strahlenden Augen aber und die roten Flecken auf ihrem Gesichte stehen in Verbindung mit ihrer innern weiblichen Schönheit, mit ihrer keuschen Seelenreinheit. Zuweilen werfen diese Einzelzüge ein plötzliches Licht auf ein ganzes, kompliziertes, riesiges Bild, verleihen ihm eine überraschende Klarheit und Plastik.

Während des Volksaufstandes im verlassenen Moskau, vor dem Einzug Napoleons in die Stadt, weist Graf Rostoptschin, um die tierische Wut des Volkes zu besänftigen, auf den ganz unschuldigen, ihm zufällig zu Gesicht kommenden politischen Sträfling Wereschtschagin hin als auf einen Spion und Elenden, durch den Moskau zugrunde gerichtet worden sei. In dem feinen, langen Halse und überhaupt in der Zartheit, Schwäche und Zerbrechlichkeit des ganzen Körpers drückt sich die Schutzlosigkeit des Opfers gegenüber der rohen, tierischen Gewalt der Volksmenge aus.

„‚Wo ist er?' rief der Graf und sah in demselben Augenblicke einen jungen Menschen, mit langem, feinem Halse in Begleitung zweier Dragoner hinter der Ecke eines Hauses hervorkommen"... „Er hatte ungeputzte, niedergetretene, feine Stiefel an. An den feinen, schwachen Beinen hingen schwere Ketten. ‚Stellt ihn hierher!' sagte Rostoptschin, auf die unterste Stufe der Rampe des Hauses

deutend. Der junge Mann trat schweren Schrittes auf die ihm angewiesene Stufe, seufzte und faltete seine f e i n e n, der Arbeit ungewohnten Hände ergeben über dem Leib ... ‚Kinder,‘ sagte Rostoptschin mit metallisch klingender Stimme, ‚dieser Mensch ist Wereschtschagin, der Schurke, durch den Moskau zugrunde gegangen ist.‘“ Wereschtschagin erhebt sein Haupt und bemüht sich, den Blick Rostoptschins aufzufangen. Aber dieser vermeidet es, ihn anzusehen. „An dem l a n g e n, f e i n e n H a l s e des jungen Mannes schwoll hinter dem Ohre eine blaue Ader an, wie ein Strick. Das Volk schwieg und drängte sich nur noch mehr zusammen. ‚Schlagt ihn nieder!‘ schrie Rostoptschin, ‚möge der Verräter zugrunde gehen und nicht Schimpf auf den russischen Namen laden.‘ — ‚Graf,‘ sagte in dem wieder eingetretenen Schweigen des Volkes Wereschtschagin mit furchtsamer und zugleich theatralischer Stimme, ‚Graf, über uns ist ein und derselbe Gott!‘ Die dicke Ader an seinem f e i n e n H a l s e trat wieder hervor. Ein Soldat hieb ihm mit der flachen Klinge über den Kopf. Wereschtschagin stürzte, seine Hände vor das Gesicht haltend, mit einem Aufschrei des Schreckens auf das Volk zu. Ein langer Bursche, auf den er zutaumelte, umklammerte den f e i n e n H a l s Wereschtschagins und fiel mit ihm zusammen, wild schreiend, unter die Füße des herandrängenden heulenden Pöbels.“ Nachdem diese Untat geschehen war, sahen dieselben Leute, die sie begangen hatten, „mit schmerzhaftem Mitleiden auf den Leichnam, auf sein blau gewordenes, mit Blut und Staub bedecktes Gesicht und den zerfleischten l a n g e n, f e i n e n H a l s“.

Nicht ein Wort über den Seelenzustand des Opfers, aber auf fünf Seiten die achtmalige Wiederholung des Wortes „fein“ in den mannigfaltigsten Verbindungen — feiner Hals, feine Beine, feine Stiefel, feine Hände; dieses eine Merkmal kennzeichnet vollständig den Seelenzustand Wereschtschagins und sein Verhältnis zur Volksmenge.

Das ist das eigentümliche künstlerische Verfahren Tolstois: Vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Äußeren zum Inneren, vom Körperlichen zum Geistigen oder wenigstens „Seelischen“.

Zuweilen sind diese immer wieder hervorgehobenen äußern Merkmale der handelnden Personen mit dem innersten Grundzuge der Dichtung, mit ihrem treibenden Gedanken aufs engste verknüpft. So kennzeichnet die Schwere des aufgedunsenen Körpers Kutusows, seine träge, greisenhafte Beleibtheit und Schwerfälligkeit die leidenschaftslose beschauliche Unregsamkeit des Geistes, die christliche, oder besser gesagt,

buddhistische Entäußerung vom eigenen freien Willen, die Ergebung in den Willen des Schicksals oder Gottes bei diesem elementaren — in Tolstois Augen vorzugsweise russischen nationalen — Helden, einem Helden der Passivität oder des Nichthandelns, im Gegensatz zu dem unfruchtbar tätigen, leichtsinnigen, heftigen und selbstbewußten Helden der westlichen Kultur — Napoleon.

Der Fürst Andrei beobachtet den Höchstkommandierenden bei Gelegenheit der ersten Heeresrevue in Zarewo-Saimistsche: „In der Zeit, in der Fürst Andrei ihn nicht gesehen hatte, war Kutusow noch dicker, schwammiger und aufgedunsener geworden.“ Der Ausdruck der Müdigkeit lag auf dem Gesichte und seiner ganzen Gestalt. „Schwerfällig schwankte er auf seinem kleinen, flinken Pferdchen hin und her.“

Als er nach Beendigung der Revue auf den Hof geritten kam, drückte sein Gesicht „die ruhige und freudige Befriedigung eines Menschen aus, der sich von seinen Repräsentationspflichten erholen will. Er zog den linken Fuß aus dem Steigbügel, schwerfällig den ganzen Oberkörper nach vorne wälzend und das Gesicht vor Anstrengung verziehend, mit Mühe hob er das Bein über den Sattel, stützte sich mit dem Knie auf den Rücken des Pferdes, ächzte laut auf und ließ sich in die Arme der ihn stützenden Kosaken und Adjutanten fallen, dann schritt er schleppend und schwerfällig die unter seiner Last knarrende Treppe des Hauses empor“.

Als der Fürst Andrei ihm den Tod seines Vaters mitteilte, „seufzte Kutusow schwer aus voller Brust auf und schwieg“. Dann „umarmte er den Fürsten Andrei, drückte ihn an seine fette Brust und ließ ihn lange Zeit nicht los. Als er ihn endlich frei ließ, sah der Fürst Andrei, daß die schwammigen Lippen Kutusows zitterten und in seinen Augen Tränen standen. Er seufzte tief auf und stützte sich mit beiden Händen auf die Bank, um sich zu erheben“. Im nächsten Kapitel erhebt sich Kutusow „schwerfällig, indem er die Falten seines gedrungenen Halses glatt streicht“.

Ein nicht weniger tiefer, fast mystischer Sinn liegt in der „Rundlichkeit“ des Körpers eines anderen russischen Helden, des Platon Karatajew. Diese Rundlichkeit versinnbildlicht jene ewige unbewegliche Sphäre alles Einfachen, mit der Natur Übereinstimmenden, die in sich abgeschlossene, sich selbst genügende und vollkommene Sphäre, die

dem Dichter als das Urelement des russischen Volksgeistes erscheint. „Platon Karatajew blieb für immer in der Seele Pierres als die stärkste und teuerste Erinnerung zurück, als Verkörperung alles Russischen, Guten und Runden. Als Pierre im Morgengrauen des nächsten Tages seinen Nachbar erblickte, bestätigte sich ihm dieser erste Eindruck des Rundlichen vollkommen. Die ganze Gestalt Platons in dem mit einem Stricke umgürteten französischen Mantel, in Mütze und Bastschuhen war rund; der Kopf war vollkommen rund, der Rücken, die Brust, die Schultern, ja sogar die Hände, die er immer so hielt, als ob er jemanden umarmen wollte, waren rund; sein angenehmes Lächeln und seine großen braunen milden Augen waren rund. Pierre fand sogar etwas Rundes in dem Geruche, der von diesem Menschen ausströmte." Hier ist durch ein äußeres, bis auf die letzte Stufe der geometrischen Einfachheit und Anschaulichkeit gebrachtes körperliches Merkmal eine gewaltige, vollkommen abstrakte Verallgemeinerung gegeben, die mit den primärsten inneren Grundlagen des ganzen, nicht nur künstlerischen, sondern auch metaphysischen und religiösen Schaffens von Tolstoi zusammenhängt.

Einen ebenso unvergeßlichen, verallgemeinernden Ausdruck erhalten bei ihm auch die einzelnen Teile des menschlichen Körpers, so zum Beispiel die Hände Napoleons und Speranskis, — Hände von Machthabern. Als bei der Zusammenkunft der beiden Kaiser Napoleon vor den vereinigten Armeen einem russischen Soldaten das Kreuz der Ehrenlegion an die Brust heftet, „zieht er den Handschuh von seiner kleinen weißen Hand ab, zerreißt ihn und wirft ihn fort". Einige Zeilen weiter heißt es: „Napoleon zog sein kleines rundliches Händchen zurück." In der Erinnerung Nikolai Rostows taucht „der selbstzufriedene Bonaparte mit seiner kleinen weißen Hand" auf. Auch im nächstfolgenden Bande, in einem Gespräche mit dem russischen Diplomaten Balaschew macht Napoleon eine energisch fragende Bewegung mit seiner „kleinen weißen, rundlichen Hand".

Sich mit der Hand nicht begnügend, zeigt uns der Künstler den ganzen nackten Körper des Helden, entkleidet ihn der eiteln Zeichen menschlichen Ruhmes und menschlicher Größe, führt ihn zu unser aller Uranfange, zum tierischen Leben zurück, überzeugt uns, daß dieser „Halbgott" ebenso schwaches Fleisch hat wie wir, denselben „Leib des Todes", wie sich der Apostel Paulus ausdrückt, dasselbe Fleisch, das

sich vom Fleische des Kanonenfutters, wofür Napoleon selbst seine Nebenmenschen ansieht, in nichts unterscheidet.

Am Morgen vor der Schlacht von Borodino beendet der Kaiser im Zelte seine Toilette: „Schnaufend und stöhnend drehte er bald seinen dicken Rücken, bald seine behaarte fette Brust der Bürste zu, mit der ihm sein Kammerdiener den Körper frottierte. Ein anderer Kammerdiener, der ein Fläschchen in der Hand hielt, spritzte Eau de Cologne auf den wohlgepflegten Körper Napoleons, — mit einem Ausdruck im Gesicht, der deutlich sagte, daß nur er allein wisse, wohin und wieviel Eau de Cologne zu spritzen sei. Die kurzen Haare des Kaisers waren naß und lagen wirr auf der Stirne. Aber sein gedunsenes, gelbes Gesicht drückte physisches Wohlbehagen aus. ‚Nun, nun, immer weiter, noch stärker‘, sagte er, behaglich erschauernd und stöhnend zu dem Kammerdiener, der ihn frottierte, bog den Rücken krumm und schob ihm seine fetten Schultern hin.“

Die weiße, rundliche Hand Napoleons und sein ganzer fetter, wohlgepflegter Körper bezeichnen in der Vorstellung des Dichters augenscheinlich den Mangel jeder körperlichen Arbeit, die Zugehörigkeit des Parvenü-„Helden“ zu den „müßigen“ Menschen, die „auf den Schultern des arbeitenden Volkes sitzen“, auf den Schultern jenes „Pöbels“, jener Menschen mit schmutzigen Händen, die Napoleon so leichtfertig mit einer Bewegung seiner kleinen weißen Hand als „Kanonenfutter“ in den Tod sendet.

Speranski hatte auch kleine, rundliche Hände, bei deren Beschreibung L. Tolstoi seine beliebte Manier, zu wiederholen und hervorzuheben, scheinbar schon etwas mißbraucht: „Fürst Andrei beobachtete alle Bewegungen Speranskis, dieses jüngst noch unbedeutenden Seminaristen, der jetzt in seinen Händen — diesen weißen, rundlichen Händen — das Schicksal des ganzen Rußland hielt, wie Bolkonski glauben mußte.“ . . . „Noch bei niemandem hatte der Fürst eine so zarte, weiße Farbe des Gesichts und der Hände gesehen; letztere waren etwas breit, aber weich, rundlich, zart und weiß. Eine solche zarte, weiße Gesichtsfarbe hatte Fürst Andrei nur bei Soldaten gesehen, die lange in Hospitälern gelegen hatten.“ Kurze Zeit darauf „sieht er wieder unwillkürlich auf die weiße, zarte Hand Speranskis, wie man gewöhnlich auf Hände von Machthabern sieht. Sein kristallhelles Aussehen und seine weiße Hand machten den Fürsten Andrei merkwürdigerweise nervös“. Das sollte doch wohl genügen; auch der gedächtnisschwächste Leser wird nicht vergessen, daß Speranski weiße, rundliche Hände hatte. Aber dem

Dichter genügt es nicht; schon nach wenigen Szenen wiederholt er mit unermüdlicher Hartnäckigkeit dieselben Einzelheiten: „Speranski reichte dem Fürsten Andrei seine weiße und zarte Hand.“ Und gleich darauf: „Speranski liebkoste seine Tochter mit seiner weißen Hand.“ Schließlich verfolgt uns die weiße Hand, wie ein Teufelsspuk: sie scheint sich — ebenso wie die Oberlippe der kleinen Fürstin — vom übrigen Körper losgelöst zu haben, selbständig zu handeln und ihr eigenes, seltsames, fast übernatürliches Leben zu führen, wie ein Phantasiegebilde in der Art der „Nase“ von Gogol.

Eines Tages, als L. Tolstoi sich als Künstler mit Puschkin verglich, sagte er zu Behrs, daß der Unterschied zwischen ihnen darin liege, daß Puschkin, wenn er künstlerische Details gebe, es flüchtig tue und sich nicht darum kümmere, ob sie vom Leser bemerkt und verstanden würden; er aber gehe mit diesen Details dem Leser zu Leibe, bis er sie ihm ganz scharf eingeprägt habe. Dieser Vergleich ist scharfsinniger, als er auf den ersteu Blick erscheint. Tatsächlich geht L. Tolstoi dem „Leser zu Leibe“. Er fürchtet nicht, ihn zu langweilen, er vertieft den charakteristischen Einzelzug, wiederholt ihn, betont ihn hartnäckig immer wieder, trägt Farbe auf Farbe auf, immer stärker und dicker, während Puschkin, die Leinwand kaum berührend, mit scheinbar unentschlossenen und nachlässigen, in Wirklichkeit aber sehr festen und sichern Pinselstrichen darüberfährt. Es scheint immer, als ob Puschkin, besonders in seiner Prosa, wortkarg und trocken wäre, als ob er so wenig böte, daß wir immer nach mehr verlangen müßten. Tolstoi gibt uns so viel, daß wir nichts mehr zu wünschen übrig haben — wir sind satt, wenn nicht gar übersättigt.

Die Schilderungen Puschkins erinnern an die leichte, durchsichtige Temperamalerei der alten Florentiner Meister oder an die pompejanischen Fresken mit ihren gleichmäßigen, matten, luftig durchsichtigen Farben, die die Zeichnung nicht verdecken und dem Nebel der Morgendämmerung gleichen. L. Tolstoi braucht die gröberen und viel kräftigeren Ölfarben der großen nordischen Meister. Neben die tiefen, undurchdringlich schwarzen und doch lebenden Schatten setzt er die Strahlen eines plötzlichen, blendenden, alles durchdringenden Lichtes, das irgendeine Einzelheit auf einmal erhellt und aus dem Dunkel hervortreten läßt — die Nacktheit eines Körpers, die Falten eines Kleidungsstückes bei einer hastigen, nervösen Bewegung, den Teil eines von Leidenschaft oder Leiden verzerrten Gesichtes — und den Gestalten eine verblüffende,

fast abstoßende und erschreckende Lebenswahrheit verleiht, als suche der Künstler in dem bis zur letzten Möglichkeit gesteigerten Natürlichen das Übernatürliche, in dem bis zur letzten Möglichkeit gesteigerten Körperlichen das Überkörperliche.

Ich glaube nicht, daß es in der ganzen Weltliteratur einen Schriftsteller gibt, der L. Tolstoi in der Schilderung des menschlichen Körpers durch das Wort gleichkommt. Trotz des Mißbrauchs, den er mitunter mit den Wiederholungen treibt — aber auch nur selten, denn fast immer erreicht er mit ihnen, was er will, leidet er niemals an den bei anderen, sogar großen und erfahrenen Schriftstellern so gewöhnlichen Längen, an der Anhäufung von verschiedenen, oft komplizierten körperlichen Kennzeichen bei der Schilderung des Äußeren der handelnden Personen. Er ist kurz, genau und schlicht, wählt nur wenige, unbedeutende, von keinem beachtete, individuelle Züge aus und führt sie nicht alle auf einmal an, sondern allmählich, einen nach dem andern, indem er sie über die ganze Erzählung verteilt in das Gewebe der Ereignisse, in das lebendige Gespinst der Handlung einflicht.

So sehen wir den alten Fürsten Bolkonski bei seinem ersten Erscheinen nur in einem momentanen Gesamtbild von vier bis fünf Zeilen, — „eine kleine Greisengestalt in gepuderter Perücke, mit kleinen d ü r r e n H ä n d e n und herabhängenden grauen Augenbrauen, die zuweilen, wenn er die Stirne runzelte, den Glanz seiner klugen und jugendlich glänzenden Augen verdunkelten“. Hier ist vielleicht eine überflüssige Wiederholung: „Der Glanz der glänzenden Augen“. Wenn er an seiner Drehbank arbeitet, zeugt „die Bewegung seines kleinen Fußes, das feste Auflegen seiner sehnigen, dürren Hand (wir wissen bereits, daß er dürre Hände hat, aber L. Tolstoi liebt es, auf die Hände seiner Helden zurückzukommen) von der noch sehr widerstandsfähigen und frischen Greisenkraft des Fürsten“. Im Gespräche mit seiner Tochter, der Prinzessin Maria, zeigt er in einem „kalten Lächeln seine gelblichen, noch gesunden Zähne“. Wenn er sich an den Tisch setzt, um der Tochter die gewohnte Geometrie-Unterrichtsstunde zu geben, und sich zu ihr herabbeugt, „so fühlt sie sich von allen Seiten von jenem scharfen Tabak- und Greisengeruche des Vaters umgeben“, der ihr so lange bekannt ist. Jetzt steht er wie lebend vor uns. Wir kennen seinen Wuchs, seine Gestolt, seine Hände, Füße, Augen, Brauen, ihre Lage, die Zähne, ihre Farbe, sein Lächeln, sogar den ihm, wie jedem Menschen, eigentümlichen Geruch.

Aus dem Eindruck, den Anna Karenina beim ersten Anblick auf Wronski macht, erfahren wir, daß ihr Äußeres sofort ihre Zugehörigkeit zur höheren Gesellschaft verrät, daß sie sehr hübsch ist, rote Lippen hat und glänzende graue, unter den dichten Wimpern dunkler erscheinende Augen, und „daß ein Überfluß eines gewissen Etwas ihr ganzes Wesen so erfüllte, daß es sich wider ihren Willen bald in dem Glanze ihrer Augen, bald in ihrem Lächeln spiegelte“. Und in dem Maße, wie die Erzählung fortschreitet, kommt wiederum allmählich, unbemerkt, Zug auf Zug, Kennzeichen auf Kennzeichen hinzu. Wenn sie Wronski die Hand reicht, dann freut er sich „wie über etwas Besonderes, über den energischen Druck, mit dem sie ihm kräftig und kühn die Hand schüttelt“. Wenn Anna sich mit ihrer Schwägerin Dolly unterhält, dann erfaßt sie deren Hand „mit ihrer energischen kleinen Hand“. Die Knöchel des Handgelenkes sind „dünn und schmal“; wir lernen sogar die Form der Finger kennen: Tanja, die Tochter der Frau Oblonski, „zieht ihr vom weißen, schmal auslaufenden Finger den lose sitzenden Ring ab“.

In den Händen der Anna Karenina, wie in den Händen der andern handelnden Personen in den Romanen Tolstois (vielleicht deshalb, weil die Hände — der einzige immer entblößte, der elementaren Natur nahestehende, animalische-unbewußte Teil des menschlichen Körpers sind) liegt ein ausgeprägterer Ausdruck als im Gesicht. In den Händen Annas liegt die ganze Schönheit ihres Wesens, die Vereinigung von Kraft und Zartheit. Wir erfahren, daß, wenn sie sich auf einem Balle unter der Menge befindet, „sie sich außerordentlich gerade hält“, daß, wenn sie den Wagen verläßt oder durch die Zimmer schreitet, „sie einen schnellen, entschiedenen Gang hat, der ihren ziemlich vollen Körper seltsam leicht trägt“, daß, wenn sie tanzt, sie „vollkommene Grazie, Sicherheit und Leichtigkeit der Bewegungen entwickelt“, und daß, wenn sie bei Dolly einen Besuch macht und den Hut ablegt, ihre schwarzen Haare, mit denen sie allerorten hängen bleibt, sich „überall zu Locken kräuseln“. Ein anderes Mal erfahren wir, daß „kurze Ringelchen lockiger Haare widerspenstig am Nacken und an den Schläfen hervorquellen“. In diesen widerspenstigen lockigen Haaren der leicht in Unordnung geratenden Frisur liegt ebensoviel Spannung, „Überfluß eines gewissen Etwas“, das zur Leidenschaft bereit ist, wie in dem allzu hellen Glanze ihrer Augen, in dem unwillkürlichen Lächeln, „das zwischen Lippen und Augen spielt“. Endlich sehen wir, wenn sie auf einen Ball fährt, die Blöße ihres Körpers: „Das schwarzsamtene, tiefaus-

geschnittene Kleid enthüllte ihre wie altes poliertes Elfenbein glänzenden vollen Schultern, ihren Busen und ihre rundlichen Arme." Diese Poliertheit, Festigkeit und „Rundlichkeit" des Körpers bilden wie bei Platon Karatajew für Tolstoi einen geheimnisvollen wichtigen und tiefen Zug — die Eigenart der russischen Schönheit.

Alle diese verstreuten, vereinzelten Kennzeichen ergänzen sich und entsprechen einander in vollkommenster Weise. Wie in einer schön geformten Bildsäule die Formen eines Gliedes der Form der übrigen entsprechen, so entsprechen Annas feine, schlank verlaufende Finger, ihr wie altes poliertes Elfenbein glänzender Nacken, der nie verlöschende Glanz ihres Blickes, die rasche Leichtigkeit ihrer Bewegungen, die widerspenstigen Ringelchen ihrer lockigen, immer hervorquellenden Haare — alle diese einzelnen kleinen Kennzeichen harmonieren so, daß sie sich natürlich und unwillkürlich in der Einbildung des Lesers zu einem einheitlichen, lebensvollen, einzigen, individuellen, unvergeßlichen Ganzen zusammenfügen und es uns, wenn wir das Buch zu Ende gelesen, erscheinen will, als ob wir Anna Karenina mit unseren eigenen Augen gesehen hätten und sie, wenn wir ihr begegneten, sofort wiedererkennen würden.

Diese, ihm allein in so hohem Grade eigene Gabe, die man vielleicht *Hellseherei des Fleisches* nennen könnte, verleitet Tolstoi zuweilen, wenn auch ziemlich selten, zu einen gewissen Übermaß.

Es ist ihm so leicht und angenehm, lebende Körper und ihre Bewegungen zu schildern, daß er von Zeit zu Zeit wie spielend damit Mißbrauch treibt. Wir werfen es ihm nicht vor, daß er genau darstellt, wie ein Pferd, das die Sporen zu fühlen bekommt, seine Füße in Bewegung setzt: „Scharkow gab dem Pferde die Sporen, das dreimal hitzig auftrat, ohne zu wissen, mit welchem Beine es beginnen sollte, dann sich zurechtfand und dahinsprengte." Wir verdenken ihm die Eile nicht, mit der er in den ersten Zeilen der „Anna Karenina" uns mitteilt, daß Stephan Arkadjewitsch Oblonski, von dem wir noch nichts wissen, einen „gutgenährten, wohlgepflegten Körper hat", und uns mit anatomischer Genauigkeit vorführt, wie Oblonski „die Luft in seinen weiten Brustkasten einzieht", oder wie er geht: „den gewohnten munteren Schritt seiner auswärts gerichteten Füße, die seinen wohlgenährten Körper so leicht tragen". Dieses letzte Merkmal ist sogar von Bedeutung, weil es die Familienähnlichkeit zwischen Bruder und Schwester, Stephan Arkadjewitsch und Anna Arkadjewna offenbart. Letztere hatte auch denselben munteren Schritt, der „eigentümlich leicht ihren vollen Körper trug".

Wenn uns nun diese Detailmalerei als Überfluß erscheint, so dürfen wir nicht vergessen, daß Überfluß in der Kunst nicht immer verwerflich, sondern oft nötiger als das Notwendigste ist. Aber hier eine Persönlichkeit dritter Ordnung, eine von denen, die, kaum erschienen, sofort wieder verschwinden — irgendein namenloser Regimentskommandeur in „Krieg und Frieden". Kaum tritt er auf, so wissen wir bereits, daß er „von der Brust bis zum Rücken breiter ist als von Schulter zu Schulter", daß er vor der Front „mit ruckweisem Gange und mit leicht gekrümmtem Rücken dahinschreitet". Dieser ruckweise Gang wiederholt sich auf fünf Seiten viermal. Vielleicht ist diese Beobachtung auch sehr naturgetreu und malerisch, aber sie ist unnötig, kein Überfluß, sondern Übermaß. Es ist uns sehr interessant und wichtig, zu wissen, daß Anna Kareninas Finger „schlank verliefen", aber wir hätten nichts eingebüßt, wenn Tolstoi uns verschwiegen hätte, daß der tatarische Kellner, der Lewin und Oblonski beim Mittagsmahl aufwartete, breite Hüften hatte. Über diese Schwäche Tolstois lohnt es sich auch kaum zu sprechen, wenn nicht zuweilen das dem Künstler Persöhnliche und Eigentümliche sich deutlicher in dem offenbarte, was er im Überflusse anwendet, als in dem, worin er Maß hält.

Die Sprache der menschlichen Körperbewegungen ist, wenn auch weniger mannigfaltig, so doch unmittelbarer und ausdrucksvoller, sie besitzt mehr S u g g e s t i o n s k r a f t als die Sprache der Worte. Mit Worten läßt es sich leichter lügen als mit Körperbewegungen und dem Gesichtsausdrucke. Die wahre, verborgene Natur des Menschen offenbaren sie rascher als Worte. Ein Blick, eine Falte, ein Zucken der Gesichtsmuskeln können das ausdrücken, was man mit Worten nicht wiedergeben kann. Diese Reihenfolge unbewußter und unwillkürlicher Bewegungen, die sich im Gesicht und in der ganzen äußeren Körpererscheinung abspiegelt und ausprägt, bildet das, was wir Gesichtsausdruck nennen und was man ebensogut als K ö r p e r a u s d r u c k bezeichnen könnte, denn nicht allein das Gesicht, sondern der ganze Körper hat seinen Ausdruck, seine geistige Durchsichtigkeit — gewissermaßen sein Gesicht. Gewisse Gefühle nötigen uns zu entsprechenden Bewegungen, und umgekehrt können gewisse gewohnte Bewegungen zu den entsprechenden innern Zuständen überleiten. Ein Betender faltet die Hände und beugt die Knie; ein die Hände faltender und die Knie beugender Mensch fühlt sich aber auch zum Gebete hingezogen. So besteht eine ununterbrochene Strömung, nicht allein von innen nach außen, sondern auch von außen nach innen.

Mit unnachahmlicher Kunst benutzt L. Tolstoi diese rückwirkende Verbindung des Äußeren mit dem Inneren. Nach dem Gesetze der allgemeinen, sogar rein mechanischen Sympathie, das eine unbewegte, gespannte Saite mitzuklingen zwingt, wenn eine benachbarte Saite berührt wird, nach dem Gesetze des unbewußten Nachahmungstriebes, der in uns beim Anblicke eines weinenden oder lachenden Menschen die Neigung zum Mitweinen oder Mitlachen erweckt, empfinden wir auch beim Lesen derartiger Schilderungen in den Nerven und Muskeln, die die Ausdrucksbewegungen unseres eigenen Körpers regieren, den Beginn jener Bewegungen, die der Künstler bei seinen handelnden Personen schildert; infolge dieser Suggestion, die sich unwillkürlich in unserem Körper vollzieht, dringen wir auf dem sichersten, geradesten und kürzesten Wege in die innere Welt der Helden ein — wir beginnen mit ihnen und in ihnen zu leben.

Wenn wir erfahren, daß Iwan Iljitsch drei Tage vor Schmerz „U! Uu! U!" geschrien hat, weil er anfangs „ich will nicht", was russisch „Nechotschu" heißt, gerufen hatte und einfach mit dem letzten „u" fortfuhr, ist es uns leicht, diesen furchtbaren Übergang vom menschlichen Worte zum tierischen Schrei uns nicht nur vorzustellen, sondern auch an uns selbst zu erproben — nicht allein in Gedanken, in der Einbildung, sondern auch auf Grund der Erfahrungen unserer eigenen körperlichen Empfindlichkeit, der immer in unserem Körper vorhandenen Bereitwilligkeit zum Leiden, jenen Grad des Schmerzes zu ermessen, der auch uns veranlassen könnte, diesen schrecklichen, unsinnigen Schrei „u" auszustoßen. Die unbewegliche Saite schwingt mit der klingenden Saite. Die Seele des Lesers dringt durch den Körper, der animalisch, unbewußt die Körperbewegungen des geschilderten Helden nachahmt, in dessen Seele ein und wird gleichsam in ihn verwandelt.

Und welche unendlich komplizierte und mannigfaltige Bedeutung erlangt bei Tolstoi zuweilen eine Bewegung, eine Stellung der menschlichen Glieder.

Nach der Schlacht bei Borodino hält in einem der Zelte für Verwundete ein Arzt in einer blutigen Schürze und mit blutigen Händen seine Zigarre „mit dem kleinen Finger und dem Daumen, um sie nicht zu beschmutzen". Diese Haltung der Finger bezeichnet: das Ununterbrochene der furchtbaren Arbeit, den Mangel an Ekel, die Gleichgültigkeit gegen Wunden und Blut — eine Folge langer Gewöhnung —, Müdigkeit und den Wunsch, auf andere Gedanken zu kommen. Die

Summe aller dieser Gefühle ist in einem winzigen körperlichen Detail enthalten, in der Stellung der zwei Finger, deren Schilderung eine halbe Zeile einnimmt.

Als Fürst Andrei erfuhr, daß Kutusow den Truppenteil Bagrations in den sicheren Tod schickte, empfindet er Zweifel, ob der Oberbefehlshaber auch das Recht habe, so selbstherrlich das Leben Tausender von Menschen zu opfern — „er wirft einen Blick auf Kutusow, der einen halben Meter von ihm entfernt steht, und gewahrt die sorgfältig gewaschenen Wülste der Narbe an der Schläfe, wo die Kugel von Ismail ihm in den Kopf gedrungen war, und das ausgelaufene Auge“ . . . „Ja, er hat das Recht, so ruhig über den Untergang so vieler Menschen zu verfügen!“ denkt Bolkonski. Auch hier wieder entscheidet ein unbedeutendes körperliches Detail — die wulstige Narbe und das ausgelaufene Auge Kutusows — die verwickelte, abstrakte, sittliche Frage über die Verantwortlichkeit der Männer, die das Schicksal der Völker in der Hand halten, über das Verhältnis der militärstaatlichen Ordnung zu dem Werte des einzelnen menschlichen Lebens.

Mehr als alles, was die Wissenschaft durch den Mund der Ärzte dem Iwan Iljitich über seine Krankheit verkündet, mehr als seine eigenen gewohnten konventionellen Todesgedanken enthüllt ihm seinen wahren schrecklichen Zustand ein zufälliger Blick in den Spiegel, auf seine Haare: „Iwan Iljitsch begann sich zu kämmen und blickte dabei in den Spiegel, er erschrack; besonders entsetzlich war es ihm, wie seine Haare flach an der blassen Stirn klebten.“ Keine Worte können die tierische Todesfurcht besser ausdrücken als diese Beschreibung der im Spiegel wahrgenommenen Lage der Haare. Die Gleichgültigkeit des Gesunden gegenüber dem Kranken, des Lebenden gegenüber dem Sterbenden empfindet Iwan Iljitsch nicht in den Worten der Menschen, sondern nur „in dem sehnigen, dicht von einem weißen Kragen umspannten Halse, in den mit engen schwarzen Hosen bekleideten starken Lenden von Fedor Petrowitsch“, dem Bräutigam seiner Tochter.

Zwischen Pierre und dem Fürsten Basil bestehen sehr verwickelte, delikate Verhältnisse. Fürst Basil wünscht seine Tochter Helène mit Pierre zu verheiraten und erwartet mit Ungeduld dessen Antrag. Dieser kann sich immer nicht dazu entschließen. Eines Tages, als er mit Vater und Tochter allein ist, erhebt er sich plötzlich, schickt sich zum Fortgehen an und sagt, daß es schon spät sei. „Fürst Basil sah ihn streng fragend an, als ob das, was er gesagt hatte, seltsam unver-

ständlich sei. Bald aber verschwand dieser strenge Ausdruck aus seinen Mienen; Fürst Basil zog Pierre am Arm, zwang ihn, sich wieder zu setzen und lächelte freundlich. ‚Nun, was gibt es, Helène?‘ wandte er sich zugleich an seine Tochter, dann wieder zu Pierre, indem er ihn ganz unpassend an eine dumme Anekdote von einem gewissen Sergei Kusmitsch erinnerte. Pierre lächelte, aber an seinem Lächeln sah man, daß er es begriffen hatte, daß nicht die Anekdote über Sergei Kusmitsch den Fürsten Basil in diesem Augenblicke beschäftigte, und der Fürst Basil verstand, daß Pierre ihn durchschaut hatte. Fürst Basil murmelte plötzlich etwas in den Bart und ging hinaus. Pierre schien es, als ob auch Fürst Basil verlegen wäre — er blickte auf Helène, die ihm gleichfalls befangen schien und in deren Blicken er den Vorwurf las: ‚Nun, Sie sind selbst schuld daran!‘“ . . . Eine so verwickelte, mannigfaltige Bedeutung hat bei L. Tolstoi ein Lächeln, ein Gesichtsausdruck; er wiederholt sich, reflektiert auf den Gesichtern und in den Seelen der Anwesenden durch eine ganze Reihe unfaßbarer, halbbewußter Gedanken und Gefühle, wie ein Lichtstrahl in Spiegeln, wie ein Ton im Echo.

Pierre sieht Nataſcha nach langer Trennung und nach dem Tode ihres ersten Bräutigams, des Fürsten Andrei, wieder. Sie hat sich so verändert, daß er sie nicht wiedererkennt. „‚Nein, nein, das kann nicht sein,‘ dachte er sich. ‚Dieses strenge, magere, blasse und gealterte Gesicht? Das kann sie nicht sein. Es ist bloß ein Schatten von ihr.‘ In diesem Augenblicke rief die Prinzessin Maria: ‚Nataſcha!‘ . . . Ihr Gesicht mit den forschenden Augen lächelte so mühsam und gezwungen, als wenn eine lange verschlossen gewesene, eingerostete Türe sich plötzlich öffne. Aus dieser geöffneten Türe wehte Pierre der Duft längst vergessenen Glückes, an das er besonders in diesem Augenblicke nicht mehr gedacht hatte, entgegen und umfing seine Sinne. Als sie lächelte, schwanden alle Zweifel — es war Nataſcha, und er liebte sie.“ In dieser für die Handlung des ganzen Romanes wichtigsten und entscheidendsten Szene werden nur vier Worte gesprochen. Prinzessin Maria sagt: „Erkennen Sie sie nicht?“ Wir empfinden aber, daß dieses stumme Lächeln Nataſchas stärker als alle Worte ist, und daß dieses Lächeln nicht allein das Schicksal Pierres entscheiden konnte, sondern auch mußte.

Nicht allein lebende, sondern auch tote Gesichter „sprechen“ bei ihm. Das Gesicht der kleinen Fürstin war im Sarge dasselbe wie im Leben: „Ach, was habt Ihr mit mir gemacht?“ sprach es immer.

Auch die Augen der Tiere „sprechen". Als bei den Wettrennen das Pferd Wronskis mit gebrochenem Rückgrat stürzte und er es, um es zum Aufstehen zu bewegen, mit dem Absatze an den Leib stieß, „rührte es sich nicht, bohrte seine Nase in die Erde und sah mit sprechendem Auge seinen Herrn an". Dieser Blick des Tieres ist ausdrucksvoller als alle menschlichen Worte.

Vermittels Körperbewegungen veranschaulicht Tolstoi selbst so unfaßbare und eigenartige Gefühlswirkungen, wie die Harmonie der Musik, des Liedes: „Der Tambour als Vorsänger warf finstere Blicke auf die Soldaten-Sänger und kniff die Augen zu. Nachdem er sich überzeugt hatte, daß alle Blicke auf ihn gerichtet waren, hob er mit beiden Händen einen unsichtbaren kostbaren Gegenstand über seinen Kopf, hielt ihn so scheinbar einige Augenblicke und warf ihn dann wütend fort — ‚Ach du Hütte — meine Hütte!' und zwanzig Stimmen fielen ein: ‚Meine liebe, neue Hütte'."

In derselben Art und Weise, indem er die dem physischen Dasein fremdesten inneren Zustände in die Sprache der sichtbaren äußeren körperlichen Bewegungen überträgt, schildert er das Gefühl der geistigen Ohnmacht, das sich Napoleons nach der Schlacht bei Borodino bemächtigte. „Es war wie ein Traum, in dem der Schlafende sich von einem Bösewicht bedrängt sieht; er holt aus und schlägt nach dem Bösewicht mit einer Gewalt, die — er weiß es — den Gegner vernichten muß. Und dabei fühlt er plötzlich, wie seine Hand machtlos, schlaff wie ein Lappen herabsinkt."

Die ursprünglichen, elementaren Massen gehorchen Tolstoi ebenso wie die in unserer inneren Atmosphäre staubartig zerstreuten, federleichten Gefühls-Moleküle und -Atome. Dieselbe Hand, die Berge versetzt, regiert auch diese Atome. Das zweite ist vielleicht noch erstaunlicher als das erste. Indem er alles Allgemeine, Literarisch-Konventionelle, Gekünstelte beiseite läßt, sucht er aus allen Empfindungen das Eigentümlichste, Persönlichste, gleichsam die feinsten Stacheln heraus. Er schleift und spitzt die Stacheln zu einer fast krankhaften Schärfe, so daß sie wie Nadeln eindringen und sich festsetzen und wir niemals imstande sein werden, uns ihrer zu entledigen. Die Eigenart seiner Empfindung wird für ewige Zeiten unser Eigentum; wir werden empfinden, wie er, nicht nur solange wir ihn lesen, sondern auch später, wenn wir in das wirkliche Leben zurückkehren. Man kann geradezu sagen, daß die nervöse Eindrucksfähigkeit der Menschen, die Tolstois Werke gelesen haben, eine andere wird, als sie vordem gewesen ist.

Das Geheimnis seiner Wirkung besteht unter anderm darin, daß er das Unbemerkbare, allzu Gewöhnliche bemerkt, das, wenn es vom Bewußtsein beleuchtet wird, gerade infolge dieser Gewöhnlichkeit, plötzlich als etwas Außerordentliches erscheint. So machte er zuerst die Entdeckung, die scheinbar so einfach und leicht nnd dennoch Jahrtausende lang der Aufmerksamkeit der Beobachter entgangen ist, — nämlich, daß sich das Lächeln nicht bloß auf dem Gesicht, sondern auch im Klange der Stimme bemerkbar macht, daß nicht allein das Gesicht, sondern auch die Stimme „lächeln" kann. Platon Karatajew sagt nachts in der Dunkelheit, als Pierre sein Gesicht nicht erkennen kann, etwas zu ihm mit „vom Lächeln veränderter Stimme".

Aus solchen kleinen erstaunlichen Beobachtungen und Entdeckungen besteht wie aus Urzellen die eigentliche Grundlage, das lebendige Gewebe seiner Werke.

Die gute Hausfrau Anisja Fedorowna, eine Frau mit freundlich lächelnder Miene, bewirtet ihre Gäste mit eigenhändig zubereiteten Speisen: „Alles das hatte etwas von Anisja Fedorowna noch und schmeckte nach ihr. Alles atmete die Fülle der Reinheit, Weiße und das freundliche Lächeln Anisjas." „Pierre empfand etwas Rundliches im Geruche Platon Karatajews."

So kann der Ausdrnck des Gesichtes, der Ausdruck des Körpers sich nicht allein im Klange der Stimme, sondern auch in dem Geschmacke der Speisen und im Dufte der Menschen äußern. Ebensolche unerwartete Entdeckungen hat er auch bezüglich der Gehörswahrnehmungen gemacht. Er bemerkte zuerst, daß der Klang der Pferdehufe „durchscheinend" sei.

Die Sprache Tolstois, für gewöhnlich einfach und maßvoll, leidet nicht an einem Überflusse von Beiworten; er spart sie nur dann nicht, wenn es sich um die Wiedergabe der Eigenart irgendeiner Empfindung handelt. Plötzlich empfand er (Jwan Jljitsch) (1.) einen bekannten, (2.) alten, (3.) dumpfen, (4.) bohrenden, (5.) hartnäckigen, (6.) stillen, (7.) ernstlichen Schmerz." Sieben Eigenschaftswörter zu einem Hauptworte, und doch keine Anhäufung, kein überflüssiges! So interessant ist uns der Schmerz des Jwan Jljitsch in allen seinen kleinsten Einzelheiten.

Wenn die Empfindung so fein und „neu" ist, daß man sie nicht mit Worten schildern kann, nimmt er seine Zuflucht zu jenen Lautverbindungen, jener Nachahmung der Naturlaute, deren sich Kinder und

Urvölker zum Ausdrucke ihrer Gedanken bedienen. — In seinen Phantasien „hörte der Fürst Andrei eine leise flüsternde Simme, die ununterbrochen, taktmäßig an sein Ohr schlug: ‚i-piti-piti-piti‘, und dann ‚i-ti-ti‘, und dann wieder ‚i-piti-piti-piti‘, und nochmals ‚i-ti-ti‘. Unter den Klängen dieser flüsternden Musik war es Fürst Andrei zu gleicher Zeit, als ob gerade über seinem Gesicht ein sonderbares luftiges Gebäude aus feinen Nadeln oder Kienspänen aufgeführt würde. Er fühlte (obgleich es ihm auch schwer wurde), daß er das Gleichgewicht bewahren müßte, damit das Gebäude nicht einfalle; aber es fiel dennoch zusammen und wurde bei den gleichmäßigen Klängen der flüsternden Musik langsam wieder aufgebaut. ‚Es dehnt sich! es dehnt sich, es breitet und dehnt sich immer weiter aus‘, sagte Fürst Andrei . . . ‚I-piti-piti-piti‘, und dann ‚i-ti-ti‘, und dann wieder ‚i-piti-piti-piti‘, und nochmals ‚i-ti-ti — bums‘ — und eine Fliege prallte an sein Gesicht.“

Auf seinem Sterbebette denkt Iwan Iljitsch an die gekochten Pflaumen, die man ihm am selben Tage gereicht hatte; er erinnert sich zugleich „an die rohen, gedörrten französischen Pflaumen aus seiner Kindheit“. Es scheint, das Detail wäre deutlich genug. Aber der Künstler vertieft es noch mehr und findet eine noch größere Eigentümlichkeit an ihm: Iwan Iljitsch erinnert sich an der „eigenartigen Geschmack“ der Pflaumen und an den „überreichlichen Speichelfluß, wenn man an den Kern gelangte“. Mit dieser Empfindung des von dem Pflaumenkern erregten Speichelflusses ist für Iwan Iljitsch eine ganze Reihe von Erinnerungen verknüpft: die Wärterin, der Bruder, das Spielzeug — seine ganze Kindheit tauchen vor ihm auf, und die Erinnerungen rufen in ihm ihrerseits den Vergleich der damaligen Lebensfreude mit der jetzigen Verzweiflung und dem Todesschrecken hervor.

„Man muß nicht denken . . . es ist zu schmerzhaft“, sagt sich Iwan Iljitsch. Bis zu einer solchen Verallgemeinerung führt uns ein lächerlich unbedeutendes Detail — der durch den Pflaumenkern erregte überreichliche Speichelfluß. Und wenn die Kindheitserinnerungen des Lesers etwas Ähnliches aufweisen, so wird diese Schilderung ihn mit der unüberwindlichen Macht der Suggestion in die innere seelische Tragödie des Helden hineinziehen.

Sonja, die in Nikolai Rostow verliebt ist, küßt ihn. Puschkin hätte sich mit der Erwähnung dieses Kusses begnügt. Aber L. Tolstoi genügt die allgemeine Vorstellung nicht, er sucht nach den allerbestimm-

testen, speziellsten und genauesten Einzelheiten. Es ereignete sich während der Weihnachtszeit: „Sonja war als Husar verkleidet, über ihre Lippen hatte sie sich mit einem angebrannten Korken einen Schnurrbart gezeichnet.“ Und so ensteht eine ganz eigentümliche, zusammengesetzte, echt Tolstoische Empfindung: Nikolai erinnert sich an den „Korkgeruch, vermengt mit dem Gefühle des Kusses“.

Die unfaßlichsten Schattierungen und Eigentümlichkeiten der Empfindung unterscheiden sich bei Tolstoi je nach dem Charakter, dem Geschlecht, dem Alter, der Erziehung, dem Stande des Empfindenden. Auf diesem Gebiete scheint ihm nichts unbekannt zu sein. Seine sinnliche Erfahrung ist so unerschöpflich, als ob er Hunderte von Leben in verschiedenen Menschen- und Tierkörpern gelebt hätte.

Er kennt die Empfindungen des entblößten Körpers eines jungen Mädchens, das sich zum Balle vorbereitet: „Kitty fühlte eine Marmorkälte in ihren entblößten Schultern und Armen“; — er kennt die Empfindungen einer alternden, durch Entbindungen erschöpften Frau, die „bei der Erinnerung an den Schmerz der wunden Brüste, die sie fast jedesmal nach der Geburt eines Kindes bekommen hatte, zusammenzuckt“; — er weiß, was eine stillende Mutter fühlt, bei der die geheimnisvollen Bande, die sie mit dem Körper ihres Kindes noch verbinden, nicht gerissen sind, und die „an dem Zuströmen der Milch zu ihrer Brust nicht allein errät, sondern bestimmt weiß, daß es ihrem Kinde an Nahrung mangelt“. — Tolstoi beherrscht auch die Empfindungen und Gedanken der Tiere, so zum Beispiel des Jagdhundes Lewins, dem das Gesicht des Herrn „vertraut“, seine Augen immer „drohend“ erscheinen, und der sich denkt: „Ich kann nicht weiter vorlaufen. Wohin soll ich nun laufen? Ich wittere die Schnepfen von hier aus, aber wenn ich vorlaufe, finde ich doch keine.“

Nicht allein die alten Griechen und Römer, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Menschen des achtzehnten Jahrhunderts hätten es nicht verstanden, was ein „durchscheinender“ Klang der Pferdehufe bedeute; wie sich der „Geruch eines angebrannten Korkes mit der Empfindung des Kusses“ verbinden, oder das Essen nach dem Ausdrucke eines menschlichen Gesichtes — einem freundlichen Lächeln „schmecken“, oder wie etwas „Rundliches“ im Geruche des Menschen enthalten sein könne. Wenn unsere Kritiker, die unerbittlichen Richter der neuen sogenannten „dekadenten“ Kunst, vollkommen aufrichtig und logisch wären, müßten sie nicht L. Tolstoi einer „krankhaften Perversität“

beschuldigen? Aber das ist es ja eben: die unverrückbaren Grenzen des Gesunden und Krankhaften in der Kunst sind viel schwerer zu bestimmen, als die Hüter der klassischen Traditionen glauben. Ist diese von ihnen vermutete „Perversität“ nicht bloß Differenzierung, eine natürliche und unvermeidliche Entwicklung, Verfeinerung, Vertiefung der gesunden Sinnlichkeit? Vielleicht werden unsere Kinder mit ihrer frischen, neuen Eindrucksfähigkeit das unsern Kritikern Unverständliche begreifen und L. Tolstoi rechtfertigen, denn die Kinder wissen bereits, was ihre Väter noch nicht einmal geträumt haben. Sie wissen unter anderem auch, daß die verschiedenen Gebiete der sogenannten „fünf Sinne“ gar nicht so scharf voneinander geschieden sind, daß diese Gebiete ineinander übergehen, gleichsam verfließen, sich gegenseitig decken, so daß Töne hell, farbig (die „leuchtende Stimme der Nachtigall“ bei Puschkin) erscheinen, daß eine Verbindung von Bewegungen oder Farben, sogar Gerüchen wie Musik wirken kann (die sogenannte „Eurhythmie“ — der Wohlklang der Bewegungen, die Harmonie der Farben in der Malerei). Gewöhnlich denkt man, daß die physische Sensibilität der Menschen im Gegensatze zu ihrer moralischen sich gleich bleibt, zu allen Zeiten, in der ganzen historischen Entwicklung der Menschheit. In Wahrheit aber schreitet jene gerade so fort wie diese. Wir sehen und hören, was unsere Ahnen nicht gesehen und gehört haben. Wie auch die Verherrlicher des klassischen Altertums über den körperlichen Verfall unserer gegenwärtigen Menschheit klagen mögen, man kann doch nicht daran zweifeln, daß wir scharfsichtigere, feinfühligere, körperlich durchsichtigere Wesen sind als die Helden der „Ilias“ und der „Odyssee“. Hat die Wissenschaft nicht selbst zugestanden, daß gewisse Wahrnehmungen, so zum Beispiel die letzten Farben des Spektrums, erst in nicht übermäßig weit zurückliegender, historischer Zeit Allgemeingut der Menschen geworden sind, und daß vielleicht noch Homer Grün und Blau unter der einen Bezeichnung für die grünlichblaue Farbe des Meerwassers γλαυκός zusammenfaßte? Ist nicht eine solche natürliche Vermehrung und Verschärfung auch in den anderen Gebieten des menschlichen Sinnenlebens vor sich gegangen, oder geht sie nicht noch vor? Werden unsere Kindeskinder nicht sehen und hören, was auch wir noch nicht sehen und hören? Wird sich ihnen nicht ein unbekanntes Gebiet erschließen, das nicht nur unsern Vätern, unsern Kritikern — Leuten von veralteter Eindrucksfähigkeit —, sondern auch den Mutigsten und Jüngsten unter uns noch nicht einmal im Traume erschienen ist? Und wird dann nicht unsere

zeitgenössische, „dekadente" Verfeinerung, die zur Zeit die Altgläubigen in der Kunst erschreckt, als ursprüngliche, homerische Gesundheit, ja Derbheit gelten? Wo ist die unverrückbare Grenze dieser unaufhaltsamen Entwicklung, Bewegung und Strömung, wo das unabänderliche Maß, das uns ermöglichte, zwischen Gesetzlichem und Ungesetzlichem, Gesundem und Krankhaftem, Natürlichem und Entartetem zu scheiden? Was gestern Ausnahme war, ist es heute nicht zur Regel geworden? Und wer will es wagen, zum lebenden Fleische und zum lebenden Geiste zu sagen: „Bis hierher und nicht weiter"? Warum gerade bis hierher? Warum nicht weiter?

Wie dem auch sei, der Ruhm Tolstois besteht gerade darin, daß er zuerst — und mit welch furchtloser Aufrichtigkeit — dieses neue, von niemandem erschlossene, unerschöpfliche Gebiet unseres verfeinerten physisch-seelischen Sinnenlebens eröffnet hat. Und in diesem Sinne kann man wohl sagen, daß er uns einen neuen Körper, gleichsam ein neues Gefäß für neuen Wein gegeben hat.

Der Apostel Paulus teilt das Wesen des Menschen in drei Teile, im Anschluß an die Philosophen der alexandrinischen Schule: in den körperlichen, geistigen und seelischen Menschen. Das letztere ist das verbindende Glied zwischen den beiden ersten, etwas Mittleres, Zweifaches, Verschwommenes und Dämmriges, kein Fleisch mehr und noch kein Geist, das, womit das Fleisch vollendet und der Geist begonnen wird — das halb Tierische und halb Göttliche, was, um die Sprache der gegenwärtigen Wissenschaft zu gebrauchen, in das Gebiet der Psycho-Physiologie, das Gebiet der körperlich-geistigen Erscheinungen fällt.

L. Tolstoi ist der größte Darsteller dieses weder physischen noch geistigen, dieses ausdrücklich psycho-physiologischen Lebens — des *seelischen Menschen* — jener Seite des Fleisches, die nach dem Geiste, jener geistigen, die nach dem Fleische gerichtet ist — jenes geheimnisvollen Gebietes, in dem der Kampf zwischen dem Tiere und dem Gotte im Menschen ausgefochten wird. Es ist dies ja der Kampf und die Tragödie seines eigenen Lebens — er ist ja selbst vorzugsweise ein „Seelenmensch", kein Heide, kein vollkommener Christ, aber ein ewig auferstehender, sich ewig bekehrender Halbheide, Halbchrist, der einer vollen Auferstehung, einer endgültigen Bekehrung zum Christentum nicht fähig ist.

In dem Maße, in dem Tolstoi sich von diesem mittleren Gebiete entfernt — wobei es gleichgültig bleibt, nach welcher Seite er sich

wendet, ob nach der von dem menschlichen und tierischen Leben unabhängigen, vortierischen, leblosen oder nur leblos scheinenden, leid- und leidenschaftslosen „materiellen“ Natur (deren furchtbare und zugleich wohltätige Ruhe Turgeniew und Puschkin so meisterhaft zu schildern vermögen) oder in das entgegengesetzte Gebiet der vom Fleische losgelösten, sich von der tierischen Natur befreienden menschlichen Geistigkeit, des reinen Gedankens (dessen leidenschaftliche Erregungen Dostojewski und Tjutschew so zu verkörpern verstehen) — nimmt die künstlerische Darstellungskraft Tolstois ab und läßt ihn schließlich im Stich, so daß es für ihn Schranken gibt, die ihm vollkommen und ewig verschlossen bleiben. Dafür ist er aber auf dem Gebiete der seelischen Schilderung ein unumschränkter Herrscher.

Auf anderen Gebieten der Kunst, beispielsweise in der Malerei der italienischen Renaissance, in den Bildwerken der alten Griechen, gab es Künstler, die den menschlichen Körper mit größerer Vollkommenheit darstellten, als L. Tolstoi; die moderne Musik und teilweise auch die Literatur dringen tiefer in die innere Welt des geistigen, des denkenden Menschen ein; aber niemals und nirgends ist der „seelische Mensch“ in so erschütternder Wahrheit, in solcher Blöße geschildert, wie in den Werken L. Tolstois. In dieser Beziehung hat Tolstoi nicht nur keinen Nebenbuhler in der Literatur, ja in der Kunst der ganzen Welt, sondern auch niemanden, der ihm gleichkäme.





Zweites Kapitel.

Turgeniew schrieb über „Krieg und Frieden“: „Der Roman Tolstois ist ein erstaunliches Werk, aber seine schwächste Seite ist gerade dasjenige, was das Publikum am meisten entzückt, die historischen Partien und die Psychologie. Seine Geschichte ist Taschenspielerei, ein Verblüffen des Lesers durch fein ausgeführte Details. . . . Wo tritt der wesentliche Charakterzug der Epoche zutage? Wo ist die historische Färbung? Die Gestalt Denisows ist prächtig gezeichnet, aber sie wäre nur schön als Arabeske auf dem Hintergrunde — dieser Hintergrund aber fehlt.“

Eine unerwartete Verurteilung, die auf den ersten Blick sogar ungerecht erscheint. Der gewaltige und wechselvolle Verlauf des Tolstoischen Epos läßt uns anfangs so viel unterwegs sehen, daß uns zunächst die Frage gar nicht kommt, inwiefern uns dieser Weg zu dem beabsichtigten, endgültigen und hauptsächlichen Ziele führt. Schließlich aber kommt man um die ebenso natürliche, als leicht zu übersehende Frage, in welchem Maße „Krieg und Frieden“, das vor allem doch ein historischer Roman sein soll, wirklich historisch sei, doch nicht herum. Bekannte historische Persönlichkeiten: Kutusow, Alexander I., Napoleon, Speranski ziehen an unseren Augen vorüber, bekannte historische Ereignisse vollziehen sich — die Schlachten von Austerlitz und Borodino, der Brand von Moskau, der Rückzug der Franzosen. Wir sehen das ganze beweglich-unbewegliche, in seiner wogenden Bewegung für immer — „gleich einer plötzlich erstarrten Meeresbrandung“ — versteinerte Antlitz der Geschichte, ihr Gerippe — ist aber dieses früher lebendige Knochengerüst noch mit lebendem Fleische überzogen? atmet in ihm ein lebendiger Geist?

Es ist schwer, fast unmöglich, zu bestimmen, worin eigentlich der Geist der Geschichte, der Zeitgeist, das, was Turgeniew „historische

Färbung" nennt, besteht. Wir wissen nur, daß jedes Zeitalter seine eigene Atmosphäre hat, einen charakteristischen, nie und nimmer sich wiederholenden Duft, wie jede Blume, jeder Mensch. Im „Decamerone" des Boccaccio weht und duftet uns das Italien der frühen Renaissance, im „Herr Thaddäus" von Mickiewicz das Litauen des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, im „Eugen Onegin" von Puschkin das Rußland der dreißiger Jahre entgegen! Diese Färbung, dieser besondere Abglanz der historischen Stunde, zeigt sich nicht nur im großen, sondern auch im kleinen — wie sich der Abglanz der Morgen- oder Abendröte nicht allein auf den Gipfeln, sondern auch auf jedem Grashälmchen des beleuchteten Gebirgsabhangs spiegelt — nicht allein in den Reden der Weisen, den Taten der Helden, sondern auch in dem der Mode entsprechenden Zuschnitte des Kleides, in der Anordnung des weiblichen Haarputzes, in jeder Kleinigkeit des Hausgerätes.

Je stärker und lebendiger eine bestimmte Kultur ist, desto hartnäckiger haftet ihr dieser historische Geruch an, der alles an ihr durchdringt. Je mehr wir uns in ihre Erforschung vertiefen, desto stärker spüren wir diesen spezifischen Geruch; er umweht uns wie ein durchdringend feines und süßes Parfüm aus der jahrelang verschlossen gehaltenen Schatulle des Großvaters, fremd und doch bekannt, in unserer Seele eine ganze Reihe von Erinnerungen, Anklängen wachrufend, die einer eigenartigen, leisen und herzbestrickenden Musik gleichen. So empfinden wir den Abglanz der Napoleonischen Zeit, des Empire-Stiles nicht bloß in dem feierlichen Aufruf des großen Kaisers an seine Armee angesichts der Pyramiden Ägyptens, oder in den Paragraphen seines Gesetzkodex, sondern auch in der geblümten römischen Purpurstickerei auf der weißen Tunika der Kaiserin Josephine und in den Sofas und Lehnsesseln, die den römischen „sellae curules" gleichen, mit ihrem glatten weißen Holze, den geraden Lehnen, den vergoldeten Beschlägen und den klassischen Siegespalmzweigen.

Beim Lesen von „Krieg und Frieden" ist es schwer, sich von dem Eindrucke zu befreien — der uns im ersten Augenblick allerdings weniger befremdet, bei tieferem Eindringen aber mehr und mehr auffällt —, als ob alle dargestellten Ereignisse trotz ihrer uns bekannten historischen Zusammenhänge sich in unserer Zeit abspielten, als ob alle beschriebenen Personen, trotz ihrer Porträtähnlichkeit, unsere Zeitgenossen wären. Der Leser muß seine Einbildungs- und Gedächtniskraft ununterbrochen anstrengen, besonders wenn die Handlung des Romans

sich von den Weltereignissen ab- und dem privaten, häuslichen, inneren Leben zuwendet, um sich zu vergegenwärtigen, daß die Handlung zwischen dem fünften und fünfzehnten und nicht zwischen dem sechzigsten und siebzigsten Jahre des eben verflossenen Jahrhunderts stattfindet, daß ein historischer Abgrund von fast einem ganzen Jahrhundert, — und was für einem Jahrhundert! Einem, das zwei oder drei Jahrhunderten einer weniger stürmischen historischen Epoche gleichkommt — ihn, den Leser, von diesen Persönlichkeiten und Ereignissen trennt. Die Luft, die wir in „Krieg und Frieden" und in „Anna Karenina" atmen, ist ein und dieselbe, wir empfinden den gleichen historischen Geruch in beiden Dichtungen — hier wie dort umgibt uns die so wohlbekannte Atmosphäre der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Und wiederum: ist — nicht so sehr in der äußeren Form der Ereignisse, als in den innern Schattierungen der „historischen Färbung" — ein wesentlicher Unterschied zwischen Austerlitz, Borodino und den Schlachten in den Erzählungen „Sewastopol" zu finden? Außer einigen historischen Namen kann man alle Einzelheiten der ersteren auf die der zweiten und der zweiten auf die der ersten übertragen; es wird keine Schlacht mit den einer gewissen historischen Epoche eigenen Einzelheiten, sondern eine Schlacht überhaupt geschildert. Zwischen dem Freimaurertum des Pierre Besuchow und Lewins „Rückkehr zum Volk", zwischen dem Familienleben der Rostows und dem der Tscherbazkis sind ebensowenig „Abstufungen" in der historischen Färbung. Personen, die in den fünfziger und siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts geboren und nach den Grundsätzen von Derschawin, Sumarokow, Nowikow, Voltaire, Diderot und Helvétius erzogen worden sind, reden nicht bloß in unserer heutigen Sprache, sondern denken und fühlen auch mit unseren geheimsten, neuesten Gedanken und Gefühlen, die uns scheinbar erst gestern gekommen und noch von niemandem ausgedrückt sind. Wir können uns den Fürsten Andrei, mit seiner unerbittlich scharfen, differenzierten, kalten, schon übermäßig verfeinerten, schon so krankhaften Reizsamkeit, die so ganz die unsere ist, nicht als Zeitgenossen der „Armen Lisa", des „Wadim", des „Gromoboi", des „Sängers im Lager der russischen Krieger" vorstellen. Will es nicht scheinen, als ob er nicht bloß Byron, Lermontow, sondern auch Stendhal, Mérimée, ja sogar Flaubert und Schopenhauer durchgelesen und durchempfunden hat? Lewin hat keinen religiösen Zweifel, der Pierre Besuchow fremd und unverständlich geblieben wäre, sie sind nicht bloß geistige Zwillinge,

sondern auch historische Altersgenossen. Ihre ganze äußere kulturelle Umhüllung, ihr ganzes Kostüm, im weitesten Sinne des italienischen „costumi" (Sitten, Gebräuche, Gewohnheiten), ist die Umhüllung, das Kostüm unserer Zeit. Es ist ebenso schwer, sich Eugen Onegin ohne den Mantel Childe Harolds, nicht im Modekleide des halb russischen, halb englischen Dandys, nicht als Zeitgenossen von Châteaubriand und Byron, Tatjana nicht im Staate eines Provinzfräuleins der zwanziger Jahre vorzustellen, wie anderseits Pierre Besuchow in Strümpfen und Schnallenschuhen, im bunten Fracke mit blanken Knöpfen, oder Nataschа Rostow in der Kleidung unserer Urgroßmütter, wie wir sie auf den verblaßten Porträts aus der Zeit Alexanders I. sehen. Übrigens denken wir auch gar nicht an das kulturhistorische Gewand dieser Personen, an ihr „Kostüm"; in so hohem Grade steht uns ihr Äußeres, ihr Körper, die Seite ihrer Seele, die dem Körper zugewendet ist, ihr „seelischer Mensch" vor Augen. Je mehr wir uns mit ihnen einleben, um so mehr schwindet zwischen ihnen und uns das lichtbrechende Prisma der Entfernung, nicht weil wir uns in ihre Zeit versetzen, sondern umgekehrt, weil sie sich der unsern nähern.

Es will uns zuweilen scheinen, als ob nicht der Leser allein, sondern auch der Dichter dieses Prisma vergißt und nur selten, sich plötzlich auf die Aufgabe seiner Erzählung besinnend, irgendeine historische Einzelheit — aber wie schüchtern, armselig und hilflos! — anführt: hie und da taucht eine gepuderte Perücke auf, eine wildlederne Hose, die die Schenkel eines Gardeleutnants umschließt; der alte Fürst Bolkonski redet seine Tochter „Demoiselle" an; eines Tages ruft die Gräfin Rostow bei einem Brief ihres Sohnes Nikoluschka erfreut aus: „Ach, welch ein Stil!" *) Aber diese trüben, vereinzelten historischen Züge verblassen neben den sich vordrängenden Zügen der lebendigen Gegenwart, die um so heller und abgerundeter sind; sie verschwinden spurlos oder bringen sogar eine ganz entgegengesetzte Wirkung, als die vom Verfasser beabsichtigte, hervor; sie setzen in Erstaunen durch ihr unerwartet plötzliches Erscheinen, wie Anachronismen, die grell von dem modernen Hintergrunde des Gesamtbildes abstechen und an den

---

*) Sprich „Schtil". In dieser Form ist das Wort in der russischen Sprache des 18. Jahrhunderts sehr beliebt. Der moderne Russe sagt „S-til", gebraucht aber meist statt des Fremdworts das reinrussische „Slog".

Mangel einer historischen Färbung bei der ganzen Anlage des Werkes erinnern. Die innere Einrichtung des Hauses eines russischen Würdenträgers aus der Zeit Alexanders I. ist im ganzen Verlaufe des Romans „Krieg und Frieden" nur einmal und mit einer halben Zeile erwähnt: im Moskauer Schlosse des alten Grafen Besuchow ist eine Glashalle mit zwei Reihen Statuen in den Nischen. Tolstoi hätte sicher nicht so viele Worte verloren, wie Homer mit seinen endlosen Beschreibungen der Gemächer des Königs Alkinoos, mit der Beschreibung des Äußeren und Inneren der menschlichen Wohnungen, der Lage der Zimmer, der Wände, des Daches, der Decken, Säulen, Dachsparren, Querbalken und des ganzen Hausgerätes. Die Schöpfungen der Menschenhand sind dem Dichter der „Ilias" ebenso heilig wie diejenigen, die der Hand der Götter entstammen. Mit derselben Liebe wie die Erde und das Meer schildert er die Gegenstände der häuslichen Einrichtung seiner Helden. Ein eigenes, dem Menschen freundliches Leben beseelt bei ihm das Gewebe der Penelope, den Schild des Achilleus, das Floß des Odysseus, die Amphoren mit den Wohlgerüchen und die Körbe mit dem frischgewaschenen Leinen, die Nausikaa zum Spülen an das Ufer des Flusses trägt. In allem, was die menschliche Kultur der ursprünglichen Natur hinzugefügt hat, in allem, was nicht nur die Kunst der Menschen, sondern auch Handwerk und Industrie erfunden haben, in allem Kunstvollen, das ihm nie künstlich erscheint, ahnt der greise Seher etwas Übermenschliches, göttlich Schönes, eine Erfindung und Schöpfung des vielgewandten Schmiedes Hephaistos, etwas, worin das von Prometheus den Göttern geraubte Feuer glüht. Auch Puschkin, der der wilden Schönheit der Natur ein solches Verständnis entgegenbrachte, freut sich gleichzeitig über die herrliche Schöpfung Peters des Großen, „die absichtlichste aller Städte", wie Dostojewski sich ausdrückt, über den „ehernen Schmuck" an den Umzäunungen der Petersburger Gärten, über die Turmspitze des Admiralitätsgebäudes, die in dem mondscheinlosen Glanze der hellen Sommernächte leuchtet, ja sogar über die Modelaunen Onegins, über die mannigfaltigsten Zängelchen, Bürsten und Feilen in seinem Ankleidezimmer, beklagt sich — in so wohlklingenden Versen — über die Mängel der Odessaer Wasserleitung — und ergötzt sich an dem lustigen, bunten Treiben der Nishnij-Nowgoroder Messe. Alles Kulturelle, alles Menschliche, Künstliche ist für Puschkin ebenso beachtenswert und von einem gewissen Gesichtspunkte aus ebenso natürlich wie das Ursprüngliche und

Elementare. Im „Herr Thaddäus" von Mickiewicz verfließen die Schilderungen des gemütlichen altväterischen Daseins der litauischen Gutsbesitzer mit den Schilderungen der Natur zu einem lebenden Ganzen, zu einem beseelten Bilde Litauens, des heiligen Vaterlandes. Die häusliche Einrichtung Pljuschkins oder Oblomows ist die Fortsetzung ihres innern Wesens, sie sind in sie hineingewachsen wie die Schnecke in ihr Haus.

Bei dem unerschöpflichen Reichtum Tolstois auf anderem Gebiete fällt die Dürftigkeit nicht allein der historischen, sondern auch der sozialen Färbung in seinen Werken um so mehr auf. Die sogenannten „Dinge", die friedlichen und schweigsamen Begleiter des menschlichen Lebens, unbeseelte, aber leicht zu beseelende Körper, die das Wesen des Menschen widerspiegeln, haben bei Tolstoi kein Leben, keine Handlung. Nur in „Kindheit und Knabenalter" findet sich eine liebevolle Schilderung der häuslichen Einrichtung einer russischen Gutsherrschaft; später erlischt bei Tolstoi die Teilnahme für die Lebensweise des Standes, aus dem er hervorgegangen; sie wird durch das von ihm gefällte sittliche Verdammungsurteil, durch die absichtliche Gegenüberstellung der Lebensweise des gemeinen Volkes vergiftet. Aber auch das Volksleben von „Polikuschka" bis zur „Macht der Finsternis" erscheint in immer düstereren Farben, nicht als einheitliches, episch-harmonisches, wohlgestaltes Ganzes (wie bei Kolzow und Puschkin), sondern als ein durch die städtische Kultur halb zerstörtes, krankhaftes und verunstaltetes Zerrbild. Schließlich wird ihm die Darstellung jedes sozialen Daseins, jeder menschlichen Kultur nicht zum Mittel einer selbständigen künstlerischen Handlung, sondern nur zur Prämisse abstrakter moralischer Schlüsse, Verurteilungen und Rechtfertigungen.

Der wahrhafte, ihm nie untreu werdende künstlerische Instinkt L. Tolstois ist, wie wir gesehen haben, auf die körperliche Gestalt, auf die äußeren Bewegungen und inneren Zustände, die Empfindungen der handelnden Persönlichkeiten, auf ihren „seelischen Menschen" konzentriert. Je weiter wir uns von diesem Mittelpunkte entfernen, desto schwacher wird das Licht, das auf die Gestalten fällt, so daß wir die Farbe ihrer Kleidung, die Einzelheiten der inneren Einrichtung ihrer Wohnungen, das Straßenleben der von ihnen bewohnten Städte und endlich am wenigsten jene geistige und sittliche Atmosphäre, jene kulturhistorische Luft erkennen, die sich nicht nur aus allem Wahren und Ewigen, sondern auch aus den Vorurteilen und Konventionen zu-

sammensetzt, die jedem Zeitalter eigen sind. Das Freimaurertum Pierre Besuchows war ein mißglückter Versuch dieser Art, und L. Tolstoi hat derartige Versuche nie wieder unternommen. Puschkins „Tatjana" läßt sich von ihrer Wärterin Märchen erzählen, grübelt über dem einfältigen Traumbuch des Martin Sadeka und vertieft sich in den empfindsamen Marmontel. Wir sehen, wie Darwin und Moleschott auf Turgeniews Basarow gewirkt haben, wie er sich zu Puschkin oder zur Sixtinischen Madonna verhalten muß. Wir kennen die Liebesgeschichten, die Madame Bovary gelesen hat, und wir wissen, wie gerade diese Bücher die Entstehung und Entwicklung ihrer eigenen Leidenschaft beeinflußt haben. Vergeblich aber würden wir zu ergründen versuchen, wer Anna Karenina mehr gefällt, — Lermontow oder Puschkin, Tjutschew oder Baratynski. Übrigens ist sie keine Freundin der Bücher. Es ist, als ob diese Augen, die so weinen und lachen, so von Liebe und Haß glänzen können, weder zu lesen, noch Kunstwerke zu betrachten verständen.

In Wahrheit aber setzt sich die Seele des modernen Menschen nicht nur in seinen abstrakten Gedanken, sondern auch in seinen lebendigsten Gefühlen, aus unzähligen Einflüssen, Stimmungen, Suggestionen früherer Jahrhunderte und früherer Kulturen zusammen. Wer von uns lebt nicht zwei verschiedene Leben, ein wirkliches und ein widergespiegeltes? Ein Erforscher der Seelen unserer Zeitgenossen kann nicht ungestraft die Verbindung dieser beiden Leben geringschätzen. L. Tolstoi tut es; kein anderer Künstler entblößt und schält den inneren tierisch-elementaren „seelenmenschlichen" Kern so aus der äußeren, kulturhistorischen Umhüllung heraus wie er. Alles, was Menschenwerk in der Natur ist, alle Kultur ist für Tolstoi nur bedingt, erkünstelt und daher verlogen, uninteressant, bedeutungslos. Leichten Herzens schreitet er vorüber, er beeilt sich, aus dieser Atmosphäre, die ihm durch den Atem der Menschen vergiftet und verdorben scheint, in die frische Luft des Tierisch-Elementaren, Natürlichen zu kommen, das allein wert ist, Gegenstand der künstlerischen Darstellung zu sein, denn es ist ewige Wahrheit und ewige Natur.

Aber auch hier, auch auf den höchsten Stufen des elementaren Lebens, der vormenschlichen und vortierischen, von den Menschen abgesonderten allgemeinen Natur, die von einem anderen als dem menschlichen Leben beseelt zu sein scheint, auch hier gibt es, wie auf den höchsten Stufen der menschlichen Geistigkeit und Bewußtheit, Grenzen, die für ihn unüberschreitbar sind.

Puschkin löste den Gegensatz des menschlichen Bewußtseins und der elementaren Bewußtlosigkeit der Natur in eine vollkommen klare, wenn auch hoffnungslose Harmonie auf:

O daß an meinem Grabe glühte
Im Spiel das junge Leben nur!
O daß dort ew'ge Schönheit blühte
Der fühllos strahlenden Natur!

Bei Lermontow wird dieser Gegensatz schmerzhafter und schwerer lösbar:

Feierherrlich ist des Himmels Höhe,
Schlummernd ruht die Welt im blauen Schein . . .
Doch was schlägt mein Herz so bang, so wehe? . . .
— — — — — — — — — —
Durch des Himmels weite Fluren,
Flockenleicht und silberklar,
Wandelt flüchtig, ohne Spuren,
Flatternder Gewölke Schar.
— — — — — — — — — —
An dem bittern Tag der Schmerzen
Rufe dir ihr Bild herbei,
Werde fremd der Welt im Herzen
Und, wie sie, von Sorgen frei!

Als ob er auf eine vollkommene Vereinigung mit der Natur nicht mehr hoffen könne, sagt er nicht: „Sei sie" — sondern nur: „Sei w i e sie!"

Bei Tjutschew verstärkt sich dieser Gegensatz noch mehr — zu einem unerträglichen Mißklange:

Wo kommt der grelle Mißklang her?
Warum im allgemeinen Chor
Singt nicht das Herz so wie das Meer?
Was murrt das sinnbegabte Rohr.

Bei Turgeniew schließlich bezeichnet dieser Mißklang zwischen dem Murren des „sinnbegabten" Rohres und der auf die Spitze getriebenen gedankenlosen Klarheit der Natur das eigentliche Wesen seiner Beziehungen zur Natur.

L. Tolstois Verhältnis zur Natur ist zwiespältig. Für sein Bewußtsein, das christlich zu sein wünscht, ist die Natur etwas Dunkles, Böses, Tierisches oder sogar Teuflisches, „das, was der Christ in sich ertöten muß, um es in sich selbst durch das Reich Gottes zu ersetzen".

In seinem unbewußten heidnischen Element verfließt der Mensch mit der Natur und verschwindet in ihr wie ein Tropfen im Meere. Olenin, der von der Weisheit des Onkels Jeroschka durchdrungen ist, fühlt sich im Walde als Insekt unter den Insekten, Blatt unter den Blättern, Tier unter den Tieren. Er würde nicht wie Lermontow gesagt haben: „Sei wie sie!“, denn er ist schon „sie“. In dem Romane „Die drei Tode“ denkt die sterbende Edeldame trotz ihrer äußeren standesgemäßen Kultur so wenig, daß es einem gar nicht einfällt, das Murren des „sinnbegabten Rohres“ mit dem Schweigen des sterbenden Baumes zu vergleichen. In diesem und jenem Falle, im christlichen Bewußtsein und im heidnischen Elemente, fehlt bei L. Tolstoi jeder Gegensatz des Menschen zu der Natur. Im ersten Falle geht die Natur in dem Menschen, im anderen der Mensch in der Natur auf. Puschkin hört in der nächtlichen Stille

Der Parze weibisches Geraun.

Für Tjutschew gibt es „eine Stunde des allgemeinen Weltschweigens“:

Dann gärt die Nacht chaotisch durch den Raum,
Fühllose Ohnmacht lastet dumpf hienieden —
Und nur der Muse keuschen Seelenfrieden
Erregt ein Gott mit dunklem Ahnungstraum.

Und in schwülen Julinächten:

Jach zittert durch die Wolkenkronen
Des Wetterleuchtens irrer Brand —
Wie taube, stumme Luftdämonen
In Zwiesprach stehen miteinand. . .

Auch bei Turgeniew führen die eisigen Gipfel des Finsteraarhorns und des Schreckhorns am einsam blaßgrünen Himmel wie Dämonen Zwiegespräche über die Menschheit, über diesen traurigen Schimmel auf der Oberfläche der Erdkugel.

Weder die Götter, noch die Dämonen der Natur haben jemals mit „prophetischen Träumen“ die Muse L. Tolstois heimgesucht; niemals hörte er in der nächtlichen Stille „der Parze weibisches Geraun“; niemals erschien ihm das Himmelsgebäude so durchsichtig blau wie Lermontow, der glaubte

Bei aufmerksamem, scharfem Spähn,
Im Ätherblau, dem wunderreinen,
Der Engel schnellen Flug zu sehn.

Und im Plätschern des Baches vernimmt er keine

. . . . geheimnisvollen Sagen
Vom schönen Friedensreich, dem fernen Mutterland.

Und der nächtliche Wind spricht zu ihm nicht, wie zu Tjutschew, von „unbegriffenen Qualen“ in einer Sprache „begreiflich jedem Herzen“.

Er singt ihm nicht „das grause Lied
Vom Chaos, unserm Mutterhorte“.

Liebt er die Natur? Vielleicht ist sein Gefühl für sie stärker und inniger als das, was die Menschen „Liebe zur Natur“ nennen. Wenn er sie auch liebt, so liebt er sie nicht als ein abgesondertes, dem Menschen fremdes und doch menschenähnliches allumfassendes Wesen voller göttlicher und dämonischer Kräfte, sondern als tierisch-elementare Fortsetzung seines eigenen Daseins, als eines „seelischen Menschen“. Er liebt sich in ihr und sie in sich, ohne begeisterten krankhaften Schauer, ohne Rausch — mit jener großen nüchternen Liebe, mit der die Alten sie liebten und deren kein moderner Mensch mehr fähig ist. Die Stärke und Schwäche L. Tolstois besteht gerade darin, daß er niemals bis an das Ende, bis zur völligen Klarheit, das Kulturelle vom Elementaren zu unterscheiden, den Menschen von der Natur zu trennen vermochte.

Auch für ihn schwebt über der Natur eine transzendentale Dämmerung, ein transzendentales Geheimnis; aber diese Dämmerung und dieses Geheimnis sind für ihn nur mit abstoßendem Schrecken erfüllt. Auch für ihn hebt sich zuweilen plötzlich der Vorhang der Erscheinungen, der „goldene Teppich“ des Tageslichtes, von dem Tjutschew sagt:

Die heil'ge Nacht ersteht am Himmelsrand
Und rollt des Tages farbiges Geglänze
Zu einem goldnen Teppich, der gespannt
Hing ob der Tiefe ohne Grund und Grenze . . .

Aber hinter diesem emporgehobenen Vorhange sieht L. Tolstoi nicht den „lebenden Wagen der Schöpfung, der offen in das Heiligtum hineinfährt“, nicht den Flug der Engel, sondern nur das bodenlose, schreckliche schwarze Loch, „den Sack“, in den Iwan Iljitsch mit seinem entsetzlichen Geschrei: „Ich will nicht, ich will nicht!“ hineinfahren will und immer nicht kann. Und in der Stimme des nächtlichen Windes hört L. Tolstoi nur das hoffnungslose Rauschen des dürren

Beifußes in der Schneewüste, im Schneesturme, das den erfrierenden Brechunow in der Erzählung „Herr und Knecht" so sehr in Schrecken versetzt. Aber solange der Vorhang des Tages heruntergelassen ist, ist ihm alles klar und deutlich, er sieht die Natur so, wie sie ist, und niemals wird dieser „goldene Teppich" für ihn durchsichtig, durchscheinend, durchleuchtend werden.

Eins von beiden: entweder Traum oder Wirklichkeit; vollkommene Dunkelheit oder vollkommenes Licht. Die Dunkelheit verfließt bei ihm aber niemals mit dem Licht und der Traum nie mit der Wirklichkeit; es gibt für ihn keine Morgen- und Abenddämmerung, die wie bei Tjutschew und Lermontow die Natur in „prophetische Träume" hüllt. In dem Verhältnis L. Tolstois zu der Natur ist, wie in seinem ganzen an Farben und Tönen reichen Genie, nichts Gespensterhaftes, Dämmerhaftes, Sternenfunkelndes, Flimmerndes, von der Art der Lermontowschen „geheimnisvollen Sagen" oder des „pythischen Geraunś" der Puschkinschen Parze, nichts Märchenhaftes, Zauberhaftes und Wunderbares.

Wir werden später sehen, daß er nur ein einziges Mal in seinem ganzen gewaltigen Schaffen an diese für ihn scheinbar ewig unerreichbaren Schranken gerührt hat, wo das Übernatürliche mit dem Natürlichen zusammenstößt, wo das eine nicht mehr in dem andern, sondern hinter dem andern, durch das andere hindurch sichtbar wird.

Aber in diesem Augenblicke scheint er sich selbst „überwunden" zu haben, aus sich selbst herausgetreten zu sein. Hier eben haben wir jenes Übermaß, jenen letzten Sieg über die eigene Natur, jenes unmöglich scheinende Wunder, die die Kennzeichen des größten Genies sind.





Drittes Kapitel.

Über die ersten Bände von „Krieg und Frieden" schrieb Flaubert an Turgeniew:

„Ich danke Ihnen, daß Sie mir Gelegenheit gegeben haben, den Roman L. Tolstois zu lesen. Es ist ein Buch ersten Ranges! Welch ein Kleinmaler und Psycholog! Die beiden ersten Bände sind ausgezeichnet, aber der dritte fällt furchtbar ab (dégringole affreusement). Er wiederholt sich darin und philosophiert! Schließlich sieht man den Herrn — le monsieur —, den Verfasser und den Russen, während bis dahin nur Natur und Menschheit zu sehen waren."

Dieses Urteil ist ein wenig übereilt und oberflächlich. Flaubert analysiert nicht so sehr seinen Eindruck, als er sich über ihn wundert und ihm nicht so recht traut: wie wenn er eine so große Erscheinung, diesen künstlerischen Leviathan in dem halb barbarischen, unbekannten Rußland, nicht erwartet hätte. „Ich schrie vor Entzücken auf, als ich das Buch las," gesteht er ein, „und es ist lang. Ja, das ist gewaltig, ganz gewaltig!"

Jedenfalls ist es aber sehr interessant, daß Flaubert auf den ersten Blick die auffälligen Ungleichheiten, „den schrecklichen Abfall", die Ausgleitungen und Stürze in der Schöpfung Tolstois gewahr wurde. Und in der Tat, selbst beim oberflächlichen Lesen von „Krieg und Frieden" und „Anna Karenina" drängen sich einem zwei verschiedene Stilarten, zwei Sprachen, zwei Strömungen auf, die nebeneinander fließen und sich, wie Öl und Wasser, nie vereinigen.

Da, wo er die Wirklichkeit, besonders des tierisch-elementaren „seelischen Menschen" beschreibt, zeichnet sich seine Sprache durch eine Schlichtheit, Kraft und Genauigkeit aus, wie sie die russische Literatur vielleicht niemals und bei niemandem erreicht hat. Wenn er sich zuweilen zu sehr anstrengt, unterstreicht, auf seinem Stück besteht, „dem

Leser zu Leibe geht", wenn, im Vergleich zu der geflügelten, leichten Puschkinschen Prosa, die den Gegenstand kaum berührt, gleichsam darüber schwebt, die Sprache Tolstois schwerfällig erscheint, so ist das die Schwerfälligkeit und Beharrlichkeit eines Titanen, der Block auf Block türmt. Und neben diesen zyklopischen Massen — wie erstaunlich erscheinen uns die aufs äußerste zugespitzten und doch, wie Diamantennadeln, harten, festen und klaren Feinheiten der Gefühlsbeobachtungen!

Sobald aber die abstrakte Psychologie, nicht des „seelischen", sondern des geistigen Menschen in Frage kommt, sobald er anfängt, Betrachtungen anzustellen — zu „philosophieren", wie Flaubert, zu „grübeln", wie Tolstoi es nennt — sobald die sittlichen Wandlungen Besuchows, Nechljudows, Posdnyschews, Lewins beginnen, geschieht etwas ganz Merkwürdiges: „il dégringole affreusement" — „er fällt furchtbar ab"; seine Sprache erschöpft sich, dörrt aus, entkräftigt sich, wird blaß, hilflos — sie will und kann nicht, klammert sich krampfhaft an den zu schildernden Gegenstand an und läßt ihn doch fallen, ohne ihn, wie die Hände eines vom Schlage gerührten Mannes, festhalten zu können.

Aus vielen Beispielen führe ich nur einzelne aufs Geratewohl an.

„Welche Verirrung," sagt Pierre, „kann denn darin liegen, daß ich gewünscht habe, Gutes zu tun. Ich habe, wenn auch nur schlecht und wenig, aber doch immer etwas getan, und Ihr überzeugt mich weder davon, daß das, was ich getan, nicht gut gewesen ist, noch auch davon, daß Ihr selbst nicht daran gedacht habt."

Über das Verhalten des Grafen Rostow und seiner Tochter Sonja zu der Krankheit Nataschas schreibt er: „Wie würde der Graf die Krankheit seiner Lieblingstochter ertragen haben, wenn er nicht gewußt hätte, daß, wenn sie sich nicht erholen würde, er noch einige tausend Rubel opfern und mit ihr ins Ausland reisen würde . . . und was würde Sonja getan haben, wenn sie nicht das freudige Bewußtsein dessen gehabt hätte, daß sie sich drei Nächte lang deshalb nicht entkleidet habe, damit sie stets bereit sei, die Vorschriften des Arztes zu erfüllen, und daß sie auch jetzt die Nächte deshalb nicht schlafe, damit sie die Zeit ja nicht versäume, in der die Pillen gereicht werden sollen . . . Auch empfand sie Freude darüber, daß sie durch die Mißachtung der ärztlichen Vorschriften zeigen könne, daß sie an die Heilmethode nicht glaube."

Über die heuchlerische Besorgtheit der Frau des Iwan Iljitsch schreibt er: „Sie tat alles an ihm nur um ihrer selbst willen, und sagte ihm, daß sie das für sich tue, was sie wirklich für sich tat, in einer Weise, die die Sache so unglaublich erscheinen ließ, daß er das Gegenteil für wahr halten mußte.“ Wir stehen wie vor einem Rätsel. Wie muß man seinen Scharfsinn anstrengen, um diesen grammatischen Knäuel zu entwirren, der einen ganz einfachen Gedanken enthält!

Noch ein Rätsel derselben Art, aber noch komplizierter und verwickelter: „Erzürnt über seine Frau darüber, daß das, was er erwartet hatte, eingetroffen war, nämlich das, daß im Augenblicke der Ankunft, als ihm das Herz im Leibe stillstand vor Aufregung beim Gedanken an das, was seinem Bruder fehlen möge, er sich mit ihr hatte beschäftigen müssen, anstatt daß er sofort zum Bruder geeilt wäre, — führte Lewin seine Frau in das für sie hergerichtete Zimmer.“

All dieses hilflose Herumtreten auf ein und derselben Stelle, diese unnützen Wiederholungen ein und derselben Worte: „das daß“, „deshalb, damit“, „daß das, was“, erinnern an das Lallen des schwatzhaften und stotternden Greises Akim in der „Macht der Finsternis“. In diesen sich gleichsam ineinander verwirrenden und übereinander stolpernden Sätzen liegt die Schwere eines Alpdrucks. Es will scheinen, daß nicht der große Künstler, der soeben mit so erschütternder Gewalt, Bestimmtheit und Schlichtheit der Sprache Krieg, Volkserhebung, Kinderspiele, Jagd, Krankheiten, Niederkunft, Tod geschildert hat, plötzlich in einer andern Sprache redete, sondern daß wir einen ganz andern, L. Tolstoi zwar wie ein Zwillingsbruder ähnlichen, aber in seinem Wesen entgegengesetzten, ihn vernichtenden Menschen vor uns haben. Der demütige Akim ergreift das Wort nach dem Onkel Jeroschka, dem „großen Heiden“.

Wir stoßen auf solche Verletzungen der allerwichtigsten Grundregeln der Grammatik, daß man sie für Schreibfehler halten könnte, wenn sie nicht mit solcher Beharrlichkeit wiederkehrten*). Selbst ein Quintaner würde sich dergleichen kaum zuschulden kommen lassen. Und auch die andern grammatikalischen Schnitzer L. Tolstois könnte ein Lehrer der russischen Grammatik mühelos verbessern. Es scheint, daß er sie mit beabsichtigter Sorglosigkeit unbeachtet läßt.

---

*) Das von Mereschkowski angeführte Beispiel aus „Krieg und Frieden“ läßt sich deutsch nicht wiedergeben. Es handelt sich um eine Redewendung, etwa wie das deutsche: „Am Schreibtisch über alten Papieren sitzend, fiel ein wertvoller Brief meines Vaters in meine Hände.“

In solchen Fällen läßt ihn sogar sein, wie bei allen großen Meistern des Wortes, sehr ausgebildetes und anspruchsvolles Gefühl für die lautliche Form der Rede, das Nietzsche das „Gewissen der Ohren" nennt, im Stiche. Man trifft in seiner Prosa so „gewissenlose" Zusammenstellungen von Worten, wie etwa den Satz: „Musch usch schalok" („Der Mann ist schon elend"). Es ist nicht anzunehmen, daß, nachdem „Krieg und Frieden" von der Gräfin Sophia Andrejewna siebenmal umgeschrieben, also von Leo Nikolajewitsch selbst mindestens vierzig- bis fünfzigmal durchgesehen worden war, der abscheuliche Mißklang der drei dicht nebeneinander stehenden Zischlaute ihm nicht aufgefallen wäre. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind sie ihm „natürlich" erschienen; kümmern sich denn die Menschen im gewöhnlichen Gespräche um eine schöne, klangvolle Zusammenstellung der Worte?

Es scheint, daß seine Sprache, gleich einem gebändigten, aber immer noch freien und wilden Tiere, das heimlich nach dem Walde lauert, sich plötzlich empöre und den Dienst versage. Der Künstler kämpft wütend mit ihr; er zwingt sie in ein ihr fremdes Gedanken- und Empfindungssystem, zerbricht, verstümmelt, entstellt sie, indem er sie in das Prokrustesbett seiner christlichen „Grübeleien" zwängt. Es gibt kein traurigeres, doch auch kein lehrreicheres Bild als diesen Kampf des großen Dichters mit seiner eigenen Sprache.

Nachdem L. Tolstoi sie bezwungen hat, kann er ihr lange nicht vergeben, er vergewaltigt sie ohne Not, aus herrischer Laune, aus Rache, als ob er sich seiner Nachlässigkeiten und seiner Mißachtung gegen sie rühme. Das gilt übrigens nicht nur von der Sprache: auch er hat die Eigentümlichkeit des Asketen, sich auf seinen Zynismus, die Verletzung aller Regeln des äußeren Anstandes wie der Schicklichkeit etwas zugute zu tun. Als ob er den Lesern sagen wollte: „Mein Stil scheint Euch nicht elegant genug? Als ob ich mich um den Stil kümmere! Ich sage, was ich denke, meine Gedanken werden für sich selbst einstehen." Aber gerade durch dieses maßlose Streben nach Einfachheit, nach der Natürlichkeit der Rede, verfällt er in den Fehler, vor dem er sich selbst am meisten fürchtet, in eine besondere Art der Geziertheit, vielleicht der verfeinertsten, in die „Geziertheit der Einfachheit", in die, wenn man sich so ausdrücken darf, Künstelei des Kunstlosen.

Die Psychologie in „Krieg und Frieden" erschien Turgeniew nur schwach. „Welch ein Psycholog!" ruft Flaubert entzückt nach dem

Lesen desselben Werkes. So entgegengesetzt diese beiden Urteile auch erscheinen mögen, man kann sie doch beide miteinander in Übereinstimmung bringeu.

Je mehr sich L. Tolstoi dem Körper, oder dem, was den Körper mit dem Geiste verbindet — dem tierisch-elementaren „seelischen" Menschen — nähert, um so wahrer und vertiefter wird seine Psychologie oder, genauer gesagt, seine Psycho-Physiologie. Aber sobald er diesen unter seinen Füßen immer festen und fruchtbaren Boden verläßt und seine Forschungen auf das Gebiet des abstrakten, vom Körper unabhängigen geistigen Wesens, das Gebiet des Bewußten, der Leidenschaften nicht des Herzens, sondern des Geistes, verlegt (denn der menschliche Geist hat nicht weniger verwickelte und tiefe Leidenschaften als das menschliche Herz — Dostojewski ist gerade der große Erforscher dieser Leidenschaften des Geistes), wird die Psychologie L. Tolstois immer anfechtbarer.

Wir glauben gerne, daß der Augenblick, in dem Nikolai Rostow die Meute der Hunde im Hohlwege sich mit dem gehetzten Wolfe herumbeißen sah — einer hatte das wilde Tier am Halse gepackt —, wirklich der „glücklichste Augenblick im Leben" Rostows gewesen sei. Aber die christlichen Gefühle, besonders aber die christlichen Gedanken eines Irteniew, Olenin, Besuchow, Lewin, Posdnyschew, Nechljudow erwecken in uns eine Menge Zweifel. Die nicht nur in einer andern Sprache, sondern wie von einem anderu Menschen geschriebenen Darstellungen religiöser und sittlicher Umwandlungen heben sich ebenso scharf und befremdend wie Flicken auf einem neuen Kleide von dem ursprünglichen Gewebe des Werkes ab. Diese Bruchstücke abstrakter „Grübeleien" unterbrechen als mächtige, auseinanderfließende Nebelflecke den klaren Verlauf des Epos; sie wachsen nicht mit unwiderleglicher innerer Notwendigkeit aus der lebendigen Handlung heraus und fügen auch nichts zu ihr hinzu. Man könnte sie abkürzen oder sogar ganz fortlassen, ohne den architektonischen Aufbau des ganzen Werkes zu schädigen — ja, es würde ihm sogar zum Nutzen gereichen.

Gerade an diesen Stellen erinnert die „Psychologie" L. Tolstois an die alte orientalische Fabel von dem Jüngling, der in dem Wunsche, zu erfahren, was im Innern der Zwiebel enthalten wäre, Hülle auf Hülle, Haut auf Haut entfernte und schließlich nach Entfernung der letzten nichts oder so gut wie nichts übrig behielt. Ganz ebenso entfernt L. Tolstoi auf der Suche nach der ewigen Wahrheit, dem letzten

natürlichen Kerne der menschlichen Empfindungen, Hülle auf Hülle, Konvention auf Konvention, Lüge auf Lüge; aber schließlich bleibt von dem, was vielleicht unrein, zweideutig, unschuldig-lasterhaft, christlich-heidnisch, aber doch wirklich lebendig, dem menschlichen Empfinden verständlich war, von der unzweifelhaft vorhanden gewesenen „Zwiebel“, nichts oder fast nichts übrig. Es steigen uns selbst Bedenken auf, ob hier überhaupt irgendein Gefühl vorhanden gewesen sein mag oder nicht — so daß wir nach allen diesen psychologischen Ausgrabungen, Entfernungen und Enthüllungen von ihm weniger wissen als vorher.

Wir lernen Irteniew, den Helden von „Kindheit und Knabenalter“, genau kenneu. Er ist uns klar und menschlich nahe, wie ein unvergeßlicher, lieber Gefährte unserer eigenen Kindheit, unseres eigenen Knabenalters. Wir sehen ebenso, wenn auch schon weniger deutlich, Pierre Besuchow, den bäuerlichen und kräftigen russischen Edelmann, mit seinem gutmütigen, offenen Gesicht, mit seinem kurzsichtigen, nachdenklichen, aber geistlosen Blicke vor uns. Wenn Pierre auch keine lebende Persönlichkeit ist, so hat er doch wenigstens ein lebendiges Gesicht und selbstverständlich einen lebenden Körper. Noch weniger deutlich steht Lewin, der Arbeiter-Philosoph, vor uns, obgleich wir nicht mehr ganz überzeugt sind, daß er durch sich selbst und für sich selbst existiert. Immer öfter und öfter blickt hinter Lewin Leo Nikolajewitsch, der „Herr und Verfasser“ — „le monsieur et l'auteur“ — hervor. Aber Posdnyschew in der „Kreutzersonate“ und Nechljudow in der „Auferstehung“ sehen wir überhaupt nicht mehr. Posdnyschew erzählt wie absichtlich seine ganze schreckliche Geschichte in dem dunkeln Eisenbahnwagen, so daß man sein Gesicht nicht sehen kann. „In der Abenddämmerung“, sagt L. Tolstoi, „konnte ich Posdnyschew gar nicht mehr sehen. Ich hörte nur seine mehr und mehr erregte, leidende Stimme.“ Er geht fast ganz in dem Tone dieser leidenden Stimme auf, und vielleicht auch noch in dem heißen, halbwahnsinnigen Feuer seiner „fieberhaft glänzenden Augen“. In diesen Augen, in dieser Stimme konzentriert sich das ganze Leben seines Geistes, seiner Seele und seines Körpers. Aber vou Nechljudow, dem Helden der „Auferstehung“, hören wir nicht einmal die Stimme. Es ist eine regelrecht kristallisierte, durchsichtige und unbeseelte Abstraktion, ein sittlich-religiöser Vordersatz zu einem sittlich-religiösen Nachsatze. Niemals wird sich Nechljudow gegen seinen Schöpfer empören, niemals wird er etwas Unerwartetes sagen oder tun. Er ist nicht allein ein unpersönliches, sondern auch

ein gestaltloses Wesen, eine mattgraue Spinne, die ein mattgraues Gespinst christlicher „Grübeleien“ webt, er ist ein mechanisch gehorsamer musikalischer Apparat zur Verstärkung und Konzentrierung des Tones, eine Art Schallbecher oder Sprachrohr, durch das der hinter ihm stehende „Herr Verfasser“ seine sittlichen Theorien verkündet.

L. Tolstoi ist ein großer Schöpfer menschlicher Körper und teilweise auch menschlicher Seelen, nämlich der Seite derselben, die dem Körper, den unbewußten elementaren Lebenswurzeln, zugewendet ist. Ist er aber auch der Schöpfer lebender, menschlicher Persönlichkeiten, die wir Charaktere nennen?

Unzweifelhaft werden sie von seinem schöpferischen Geist empfangen, keimen sie und bilden sich in ihn. Aber lösen sie sich auch von ihm, gelangen sie zur Vollendung, werden sie zu unabhängigen, lebensfähigen, einzigartigen und vollkommenen Lebewesen?

Die Darstellung menschlicher Persönlichkeiten erinnert bei Tolstoi an die halberhabenen menschlichen Körper auf den Haut-reliefs, die zuweilen von dem Untergrunde, aus dem sie gemeißelt sind und dem sie noch anhängen, scheinbar heraustreten und sich unsern Augen als vollkommene Figuren, die von allen Seiten sichtbar und antastbar sind, darbieten wollen. Aber das ist nur eine optische Täuschung; sie werden sich nie loslösen, werden nie aus halberhabenen vollständige werden — wir werden sie nie von der andern Seite sehen.

In der Darstellung des Platon Karatajew hat der Künstler scheinbar das Unmögliche möglich gemacht. Er hat es verstanden, eine lebende Persönlichkeit oder wenigstens eine, die zu leben scheint, in der Unpersönlichkeit, in der gänzlichen Abwesenheit aller bestimmten Züge und spitzen Ecken, aufzuzeigen, in der „Rundlichkeit“, deren überraschend anschaulicher, geradezu geometrischer Eindruck, freilich mehr durch die äußerliche, körperliche als durch die innere, geistige Erscheinung hervorgerufen wird. Karatajew hat einen „rundlichen Körper“, „rundlichen Kopf“, „rundliche Bewegungen“, „rundliche Reden“, sogar „etwas Rundliches“ in seinem Geruch. Er ist ein Molekül, der Erste und der Letzte, das Allerkleinste und das Allergrößte, Anfang und Ende. Er existiert nicht durch sich selbst, er ist nur ein Teil des Alls, ein Tropfen im Ozean des Volks-, Menschheits-, Weltlebens. Und dieses Leben reproduziert er durch seine Persönlichkeit oder Unpersönlichkeit so, wie ein Wassertropfen durch seine vollständige Kugelform die irdische Sphäre

reproduziert. Wie es auch sein mag — das Wunder der Kunst, oder die genialste optische Täuschung vollzieht sich hier, hat sich beinahe vollzogen. Platon Karatajew erscheint trotz seiner Unpersönlichkeit persönlich, eigentümlich und einzig. Wir möchten ihn aber auch ganz und gar erkennen, ihn auch von der andern Seite sehen. Er ist gut — vielleicht über hat er sich aber doch einmal in seinem Leben über jemanden geärgert? Er ist keusch — hat er aber niemals eine Frau mit andern Augen angesehen? Er redet in Sprichwörtern — hat er aber niemals eigene Worte in diese Reden gemischt? Wenn nur ein Wort, eine unvorhergesehene Linie diese zu regelmäßige, mathematisch vollkommene „Rundlichkeit" verletzen würde, so könnten wir glauben, daß er ein Mensch von Fleisch und Blut wäre, daß er wirklich existiere.

Aber gerade in dem Augenblicke unserer eifrigsten und gespanntesten Aufmerksamkeit stirbt Platon Karatajew, wie absichtlich, er verschwindet, er zergeht wie eine Wasserblase im Ozean. Und wenn er im Tode noch mehr zur Geltung kommt, so sind wir bereit anzuerkennen, daß er im Leben, in menschlichen Gefühlen, Gedanken, Handlungen gar nicht voll zur Geltung kommen konnte. Er hat nicht gelebt, er *war* bloß, und zwar war er „vollkommen rundlich", damit hat er seine Bestimmung erfüllt, es blieb ihm nichts weiter übrig, als zu sterben. In unserer, wie in der Erinnerung Pierre Besuchows wird Platon Karatajew nicht eine lebende *Persönlichkeit*, sondern stets nur eine lebende *Personifizierung* alles Russischen, Guten und Runden, das heißt ein gewaltiges, weltgeschichtliches, religiöses und geschichtliches Symbol bleiben.

Ähnlich geht es mit der Persönlichkeit des Fürsten Andrei. Wir sehen ihn schon vor uns oder erraten ihn; er wird für uns immer verständlicher in seinen Widersprüchen, in der Vereinigung seines kalten Verstandes mit der lebhaften Schwärmerei, der Menschenverachtung mit dem unstillbaren Durst nach Ruhm, „nach menschlicher Liebe", in der äußeren aristokratischen Schroffheit mit der geheimen Zartheit, der gleichsam kindlich-hilflosen Empfindsamkeit des Herzens.

Aber wie absichtlich, gerade in dem Augenblicke, wo es scheinbar nur einiger Schläge bedurft hätte, um das menschliche Antlitz herauszumeißeln, beginnt Fürst Andrei zu sterben. Im Gegensatze zu Karatajew stirbt er lange und schwer, denn seine ganze Persönlichkeit besteht aus so bestimmten Zügen, so scharfen Ecken, daß der Tod lange Zeit nötig hat, um die lebenden Ecken und Kanten zu der

vollkommenen „Rundlichkeit“ des ursprünglichen Moleküls, der Wasserblase, die bereit ist, mit dem Ozean zu verschmelzen, abzuschleifen. Der Tod rollt und schleift ihn langsam rund, wie die Flutwelle des Meeres den kantigen Kiesel.

Während des endlosen Sterbens, in den Phantasien, Qualen, Verzweiflungen und Erleuchtungen tritt hinter seinem lebendigen Gesichte ein neues, fremdes, schreckliches hervor. Durch dieses zweite Gesicht wird das erste so verdunkelt, ja verschlungen, das ganze Leben des Fürsten Andrei, alle seine lebendigen Gedanken, Gefühle und Handlungen erscheinen uns jetzt so unbedeutend, daß wir in unserer Erinnerung nicht das Leben, sondern den „Tod des Fürsten Andrei“, nicht seine lebende, individuelle Persönlichkeit, sondern nur dieses sein unfaßbares, unmenschliches, jenseitiges zweites Gesicht für alle Zeit bewahren.

Da ist nun aber Nataſcha Rostow; sie ist doch scheinbar ganz lebendig, uns ganz nah und vertraut, irdisch, eigenartig, einzig. Wie zart und fest ist der Knoten ihrer menschlichen Persönlichkeit geschlungen, aus welchen unfaßbar feinen und mannigfaltigen Schattierungen des seelisch-körperlichen Lebens ist „dieses reinste Muster der reinsten Schönheit“ gewebt. Ähnlich der Puschkinschen Tatjana verkörpert sie sozusagen die Muse des Dichters, sie strahlt sein eigenes inneres Gesicht im Spiegel des „ewig Weiblichen“ zurück.

Aber hier, gerade in dem Augenblicke, in dem die Gestalt Nataschas, sich vollendend, den höchsten Grad der Schönheit erlangt, bringt der Künstler einen momentanen, aber erschütternd tiefen, unvergeßlichen Zug hinein. Das Ereignis spielt sich auf dem Felde während der Jagd ab. Die Hunde haben einen Hasen zu Tode gehetzt; ein Jäger weidet ihn aus und schüttelt ihn, um den Schweiß aus ihm zu entfernen. Alle sind erregt, gerötet, außer Atem, prahlen und erzählen mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit die Nebenumstände der Hetze: „In diesem Durcheinander stieß Natascha, ohne den Atem abzusetzen, freudig und triumphierend ein so durchdringendes Kreischen aus, daß es in aller Ohren gellte. Mit diesem Kreischen drückte sie alles das aus, was die andern Jäger mit ihrem Durcheinanderreden sagen wollten. Dieses Kreischen war so fremdartig, daß sie zu anderer Zeit sich dieser wilden Laute geschämt hätte und auch die andern darüber in Staunen geraten wären.“

In diesem wilden Kreischen der jungen Weltdame liegt jenes Uralte, Tierisch-Elementare, Jägermäßige, Waldteufelartige, das nach und trotz einer tausendjährigen Kulturarbeit zuweilen auch den Verfeinertsten unter uns ein anscheinend so unsinniges und unmenschliches Vergnügen, wie das Hetzen von Tieren, verlockend erscheinen läßt. Verändern sich nicht die schönen Züge Nataschas, durch diese ursprüngliche Leidenschaft verzerrt, bis zur Unkenntlichkeit? Tritt nicht aus dem lieben, so bekannten, verwandten Gesicht ein anderes, fremdes und seltsames, beinahe grauenerregendes zweites Gesicht hervor, das an das der ursprünglichsten und vertieftesten Gestalt in sämtlichen Werken Tolstois erinnert — das Gesicht des Onkels Jeroschka, „des großen Jägers vor dem Herrn", der aller Wahrscheinlichkeit nach vor Entzücken ebenso schrie und heulte, wenn er einen Keiler erlegt hatte? Ein schnell vorübergehender, scheinbar spurlos wieder verschwindender Zug, der aber nicht verschwindet, sondern später wiederkehrt und sich stets wiederholt, um sich an gleichartige, aber schärfere, tiefere und dauerndere Züge anzulehnen.

Hört nicht Pierre Besuchow etwas diesem Gekreisch Ähnliches aus dem noch schrecklicheren, wahnsinnigen, tierischen Geschrei Nataschas bei ihrer Niederkunft heraus, oder geht es Lewin bei dem fast unmenschlichen Winseln und Brüllen der gebärenden Kitty nicht ebenso? Gerade im Epilog zu „Krieg und Frieden", wo Natascha Gattin und Mutter wird, wo sie „schwanger geht, gebiert und nährt", mußte doch nach dem Plane des Dichters ihr Bild, das durch das ganze Epos hindurchgeht, vollendet werden. Es wird auch tatsächlich vollendet, aber auf welche Weise! —

Nach siebenjähriger Ehe war Natascha „sehr korpulent geworden, so daß man in dieser gewichtigen Mutter kaum die frühere, zarte, bewegliche Natascha wiedererkennen konnte". — „Sie ließ sich so sehr gehen, daß ihr Kostüm und ihre Frisur, ihre nachlässig hingeworfenen Worte, ihre Eifersucht auf Sonja, auf die Gouvernante, auf jede hübsche und nicht hübsche Dame zum Gegenstande allgemeiner Heiterkeit wurden." „Sie kümmerte sich jetzt nicht um ihre Manieren, nicht um die Zartheit der Umgangssprache, auch nicht um ihre Toiletten. Es lag ihr nichts daran, sich vor ihrem Mann im besten Lichte und anspruchslos zu zeigen; ihr Benehmen war den Grundbedingungen einer guten Erziehung durchaus entgegengesetzt. . . . Zu ihrer Unsauberkeit und ihrem Sichgehenlassen

kam noch eine übertriebene Sparsamkeit hinzu.“ Kein geistiges Band verbindet sie mit ihrem Manne. Seinen wissenschaftlichen Beschäftigungen brachte sie kein Verständnis entgegen. „Sie hat keine eigenen Worte“, erstaunt Nikolai Rostow, der selbst ja auch nicht durch Verstand und Reichtum an „eigenen Worten“ glänzt. Alles Menschliche, außer der Sorge um Mann und Kinder, wird ihr fremd. Sie verwildert sozusagen in der Familie, flieht die Menschen und schätzt nur „die Gesellschaft der Verwandten, zu denen sie mit wirrem Haare, im Schlafrocke, mit großen Schritten aus dem Zimmer treten und mit freudigem Gesicht eine Windel mit einem gelben statt mit grünen Flecken zeigen konnte, um daraufhin die tröstlichen Worte zu hören, daß es dem Kinde nun bedeutend besser gehe.“ „Jetzt“, bemerkt der Verfasser, „sah man nur ihr Gesicht und ihren Körper, die Seele war nicht zu sehen. Man hatte ein starkes, hübsches, fruchtbares Tierweibchen vor sich.“

Was ist denn eigentlich in dem Verhältnis des Dichters zu dem Bilde Nataschas vor sich gegangen? Hat dieses Bild für ihn seine frühere Bedeutung verloren, hat es sich verkleinert, verdunkelt? Gibt es einen unvorhergesehenen, in den ursprünglichen Plan nicht hineinpassenden Widerspruch zwischen dem Mädchen Natascha, das von einem uns so begreiflichen und doch wieder geheimnisvollen Reiz erfüllt ist — der Schwester der Puschkinschen Tatjana, der prophetischen Muse L. Tolstois, dem „reinsten Muster reinster Schönheit“, und der nur schwanger gehenden, gebärenden, stillenden, nicht einmal menschlichen, sondern tierisch-elementaren Mutter, „dem fruchtbaren Weibchen“, an dem nur Gesicht und Körper zu sehen sind, die Seele aber nicht?

Es erweist sich, daß zwischen diesen beiden Bildern, wenigstens in den Augen des Künstlers selbst, nicht nur kein Widerspruch, sondern sogar ein notwendiges Band organischer Folgerichtigkeit und Entwicklung besteht. Die Verwandlung Nataschas in ein Weibchen soll die Umgestaltung alles Menschlich-Persönlichen, aber auch Bedingten, Beschränkten in das Elementar-Unpersönliche, Unbedingte, Unbeschränkte veranschaulichen, und zu diesem Zwecke führt er sie durch das gewaltige Epos, wie die Natur die Narbe der Blume bis zur Frucht hinleitet — deshalb liebte er sie auch nur. Ihr Bild ist nicht abgeschwächt und verdunkelt, es hat im Gegenteil jetzt erst das volle Maß seiner Größe erreicht. Jetzt erst tritt das Ewig-Weibliche, wie

Tolstoi es versteht, bei ihr zutage, das heißt das Ewig-Fruchtbare, Gebärende, Mütterliche.

Das „ewig brennende Feuer der Lebhaftigkeit", das die Schönheit des Mädchens Natascha bildete, ist in der Mutter Natascha nicht verloschen, es hat sich nur tiefer in ihr verborgen, es ist göttlich geblieben; nur nicht göttlich-geistig, wie es früher scheinen wollte, sondern göttlich-fleischlich. Das Zweite aber ist nicht geringer als das Erste, sondern nur das von einer andern Seite angeschaute Erste. Alles, was uns in Natascha als der innerste Kern der menschlichen Persönlichkeit erschienen ist — aller Zauber, die ganze geheimnisvolle Musik und der Duft ihres Wesens — war nur eine zeitweilige äußere Hülle, ein gleisnerischer Frühlingsschmuck, den ihr die Natur ebenso verliehen hatte, wie sie den Blumen Wohlgeruch, den Vögeln Stimme und Federn, den Fischen und Wassertieren zauberhaften Farbenglanz für die Zeit ihres geschlechtlichen Lebens verleiht. Aber diese momentane Schönheit ist zugleich eine ewige Schönheit, denn nur hier in der Blüte, in der Geschlechtsreife, in der Liebe, in dem geflügelten und alles beflügelnden Eros, dem Verlangen, offenbart sich am tiefsten und deutlichsten der einige göttliche Gedanke der Schöpfung und Beseelung aller Kreatur, das prophetische Band zwischen jeder atmenden Kreatur und dem Geiste des All-Lebens. Das erste Gesicht Nataschas ist nicht entstellt worden, es hat sich nur verändert, hat sich im zweiten vertieft. „Sie hatte das Gefühl," sagt Tolstoi, „daß alle jene Reize, die der Instinkt sie vorher anzuwenden gelehrt hatte, jetzt nur lächerlich sein würden in den Augen ihres Gatten, dem sie sich von erster Stunde an ganz zu eigen gegeben hatte, d. h. mit ganzer Seele, so daß auch nicht der kleinste Winkel in ihrem Innern für ihn verschlossen war. Sie hatte das Gefühl, daß ihre Verbindung mit ihrem Gatten nicht durch jene poetischen Empfindungen hergestellt wäre, die ihn zu ihr gezogen hätten, sondern durch etwas anderes, nicht fest zu Bestimmendes, aber doch Festes, wie die Verbindung ihrer eigenen Seele mit ihrem Körper."

Hier wie überall bei L. Tolstoi läuft alles auf die Verbindung der Seele mit dem Körper, auf den tierisch-elementaren, Fleisch und Geist verbindenden „seelischen Menschen" hinaus, auf die goldene Kette des Eros, die die Götter Homers bis zur Erde gezogen und mit der sie die Erde mit dem Himmel, ein Geschlecht mit dem

andern, beide Teile der Welt zu einem einzigen runden Ganzen verbanden, einem einzigen lebendigen, animalischen All.

Die poetische Schönheit Nataschas scheint spurlos erloschen, verblaßt zu sein, wie die Farben der Blumen, der Fischschuppen und das Gefieder der Vögel, die das frühjährliche Geschlechtsleben beendet und bereits befruchtet und beruhigt alle ihre inneren Kräfte zum Kindergebären, Austragen und Ernähren zusammennehmen. Die Macht über ihren Mann, die diese Schönheit ihr verliehen, hat jedoch nicht abgenommen, sondern ist gewachsen. „Bei sich zu Hause“, sagt Tolstoi, „gab sich Natascha als die Sklavin ihres Mannes . . . .“ „Natascha ist zum totlachen,“ bemerkt Nikolai Rostow, „sie hält ihn unter dem Pantoffel. Wenn es sich aber darum handelt, etwas zu überlegen — so fehlen ihr die eigenen Worte, sie spricht dann mit den Worten ihres Mannes . . .“ „Die allgemeine Meinung,“ fügt L. Tolstoi schon von selbst hinzu, „ging darauf hinaus, daß Pierre unter dem Pantoffel seiner Frau stände, und so war es auch in der Tat.“

Pierre kann nach Belieben philosophieren, zur christlichen „Auferstehung“ hinstreben, an das Glück seines Nächsten, an die allgemeine Volkswohlfahrt denken. Sobald es sich aber um die Verwirklichung der Träume, um die tatsächliche Verteilung des Vermögens handeln sollte, würde Natascha ihn eher unter Kuratel stellen lassen, als daß sie zustimmen würde. Dann würde die „Sklavin des Mannes“, das seine Jungen verteidigende Weibchen („Sie hielt es für ihre Pflicht, sich als Mutter diesem — das heißt der Verteilung des Vermögens — zu widersetzen“, schreibt Behrs über Sophia Andrejewna Tolstoi), dem Männchen die Krallen zeigen und es natürlich bändigen, denn sie hat die ganze Natur hinter sich.

Bis zu diesem Äußersten wird es aber auch nie kommen. Natascha ist ruhig darüber. Pierre wird immer nur grübeln, betrachten, ununterbrochen „auferstehen“ — und so wird sein Leben ruhig dahinfließen. Er ist mäßiger und vernünftiger, als er scheint. „Mag er philosophieren — etwas muß ein Kind doch zur Beruhigung haben“ — denkt Natascha mit herrischem und animalisch-weisem Lächeln. Bestehen nicht ganz ähnliche Verhältnisse zwischen der Gräfin Marie und Nikolai Rostow, zwischen Kitty und Lewin?

„Die Seele der Gräfin Marie strebte immer nach dem Unendlichen, Ewigen und Vollkommenen, daher konnte sie nie Ruhe finden.“ Ein „verborgenes, erhabenes Leiden quält ihre Seele, der der Körper zur

Last ist.“ Mit naivem Zynismus spricht sie über die christlichen Phantastereien Pierres, sein Vermögen zu verteilen: „Er vergißt ganz und gar, daß er noch andere, uns näher liegende Pflichten hat, die uns Gott selbst gezeigt hat: uns selbst dürfen wir bei einem Wagnis aufs Spiel setzen, aber niemals unsere Kinder.“ — „Würde ich ihm etwa nicht folgen, wenn ich keine kleinen Kinder hätte“, sagt die Gräfin Sophia Andrejewna fast mit den Worten der Gräfin Marie, welche trotz ihres „Strebens nach dem Ewigen, Unendlichen“ und trotz „des erhabenen Leidens der Seele, der der Körper zur Last ist“ vollständig mit ihrem Manne Nikolai Rostow übereinstimmt, der die tierische Weisheit des menschlichen Männchens in rohester und nacktester Blöße ebenso verkörpert wie Natascha die des menschlichen Weibchens.

Alle Helden Tolstois sterben entweder oder gelangen zu diesem Ziel — einen andern Ausweg gibt es nicht.

Pierre und Lewin, der philosophierende Verstand und das christliche Gewissen beider Dichtungen, stehen unter dem Pantoffel ihrer Frauen Kitty und Natascha, der fruchtbaren Weibchen, die auf alle ihre Vernunftgrübeleien nur mit dem einen stummen, unwiderleglichen Beweise — der Indieweltsetzung eines neuen Kindes — antworten. „Und das ist gut so; so wird es immer sein, so muß es sein“, scheint der große Hellseher des Fleisches gegen seinen eigenen Willen, gegen sein eigenes Gewissen zu sagen.

Natascha „hat keine eigenen Worte“. Aber gleich jenen Statuen, die sich auf den äußersten Spitzen großer und komplizierter Gebäude befinden, sie beherrschen und krönen, herrscht die Gestalt der Mutter Natascha, wie sie im Nachworte zu „Krieg und Frieden“ uns erscheint, stumm, in elementarer Majestät über dem ganzen gewaltigen Epos, so daß die ganze Handlung der Welttragödie, die Kriege, die Volkserhebungen, die Größe und der Fall der Helden nur der Fußsockel für dieses Mutter-Weibchen zu sein scheint, das triumphierend die Windeln ihres Jüngstgeborenen — mit gelben Flecken, statt der gefürchteten grünen — emporhält. Austerlitz, Borodino, der Brand von Moskau, Napoleon, Alexander der Gesegnete können sein oder auch nicht sein; alles wird vergehen, vergessen, von den Tafeln der Weltgeschichte wie im Ufersande geschriebene Buchstaben von der nächsten Welle verwischt werden — aber niemals in keiner Kulturepoche, nach keinem noch so stürmischen Ereignisse der Weltgeschichte werden Mütter

aufhören, sich über die gelben Flecke auf den Windeln ihrer Kinder zu freuen. Auf der höchsten Spitze seines Werkes, eines der bedeutendsten von Menschenhand errichteten Gebäude, pflanzt der Schöpfer von „Krieg und Frieden" diese zynische Fahne auf, diese Windel mit den gelben Flecken, als wegweisendes Banner der Menschheit.

Das jenseitige, nicht mehr menschliche zweite Gesicht des Fürsten Andrei offenbart sich im Tode; das zweite Gesicht Nataschas offenbart sich beim Gebären der Kinder, und das von ihm beschattete, verschlungene, erste, menschlich-individuelle Gesicht — ihre Persönlichkeit sehen wir nicht mehr und werden sie nicht mehr sehen; jetzt ist Natascha nur Mutter an sich oder vielmehr nur das Weibchen an sich, die weibliche Hälfte*) der Welt. Die Wasserblase, die die vollkommene, karatajewsche Rundheit erreicht hat, zerfließt im Ozean des allgemeinen animalischen Lebens. Dieses Verschwinden, diese Aufzehrung aller einzelnen menschlichen Züge durch das Gestaltlose, nicht mehr Menschliche ist eines der Leitmotive in Tolstois Schaffen.

Wie die Natur den Onkel Jeroschka („sterbe ich, so wächst Gras darüber"), der Tod den Platon Karatajew und den Fürsten Andrei, das Kindergebären Natascha verschlungen hat, so wird Anna Karenina durch das Element der unfruchtbaren, außerehelichen, zügellosen, zerstörenden — nach Tolstois Ansicht bösen und verbrecherischen Liebe dem todbringenden Eros verschlungen.

Von dem ersten Erscheinen Wronskis an, fast vom ersten stummen Blicke, den sie auf ihn wirft, bis zum letzten Atemzuge liebt Anna und lebt für nichts anderes als für diese Liebe. Wir wissen kaum, was sie früher empfunden und gedacht, wie sie gelebt hat, es will uns sogar scheinen, daß sie vor ihrer Liebe gar nicht existierte. Man kann sich Anna nur als Liebende vorstellen. Sie geht in der Liebe auf; ihr ganzes Wesen, Leib und Seele sind aus der Liebe hervorgegangen, wie der Körper des Salamanders aus dem Feuer, der der Undine aus dem Wasser.

Zwischen ihr und Wronski gibt es nicht, wie zwischen Natascha und Pierre, Kitty und Lewin, ein geistiges Band. Nur ein dunkles, festes, körperlich-seelisches Band — das „Bündnis der Seele mit dem

*) Unübersetzbares Wortspiel: „Pol" kann im Russischen sowohl „Hälfte", als „Geschlecht" (sexus) bedeuten.

Körper“. Sie spricht mit ihm über nichts als über Liebe. Aber auch ihre Liebesgespräche sind nichtssagend.

„‚Ich habe auf Ihrem Balle in Moskau mehr getanzt als den ganzen Winter in Petersburg. Ich will mich vor meiner Abreise ausruhen.‘

‚Sie reisen unwiderruflich morgen?‘ fragte Wronski. ‚Ja, ich beabsichtige es,‘ antwortete Anna, wie erstaunt über die Kühnheit dieser Frage; aber der unfaßbare, zitternde Glanz ihres Blickes und Lächelns versengte ihn.“

In diesem Salongeschwätz ist in Worten nichts gesagt; aber der stumme, zitternde Glanz ihres Blickes und Lächelns drückt das Unausgesprochene aus, und das ist der entscheidende Augenblick der Leidenschaft.

Mit ebenso nichtssagenden Worten gesteht Wronski Anna seine Liebe.

„‚Wissen Sie denn nicht, daß Sie mein ganzes Leben sind? Sie und ich sind eins ... Und ich sehe in der Zukunft keine Möglichkeit, zur Ruhe zu kommen, weder für mich noch für Sie. Ich sehe vor mir nur Verzweiflung, Unglück — oder ein Glück — und was für ein Glück! Ist es denn unmöglich?‘ flüsterte er nur mit den Lippen, aber sie hörte es doch.

Sie nahm alle ihre Geisteskräfte zusammen, um ihm darauf, wie es sich ziemte, zu antworten, aber anstatt zu sprechen, ließ sie ihre Blicke voller Liebe auf ihm ruhen und erwiderte nichts.“

Wenn man dieses hilflose, an Abgeschmacktheit grenzende Lallen Wronskis mit den Triumphliedern der Liebe der Sakuntala, Salomos und Sulamiths, Romeos und Julias vergleichen würde, wie armselig würde es erscheinen! Aber Anna und Wronski unterhalten sich nicht mit Worten — ein Blick der glänzenden Augen, ein Lächeln, ein Ton der Stimme, ein Ausdruck oder eine Bewegung des Körpers genügt ihnen wie verliebten Tieren. Ist diese tierisch-elementare, stumme Sprache der Liebe nicht tiefer als alle Menschenworte?

Übrigens ist darauf zu achten, daß in allen Werken L. Tolstois der künstlerische Schwerpunkt nicht in dem dramatischen, sondern im erzählenden Teile ruht, nicht in den Dialogen der handelnden Personen, nicht in dem, was sie sagen, sondern in dem, was über sie gesagt wird. Ihre Reden sind leer oder sinnlos, dafür ist aber ihr Schweigen bodenlos tief und weise. „Es war eins von jenen Tieren,“ bemerkt L. Tolstoi über Frou-Frou, das Pferd Wronskis, „welches nur des-

halb nicht sprechen konnte, weil die mechanische Einrichtung seines Maules dieses nicht gestattete." Von einzelnen handelnden Personen in den Werken L. Tolstois, beispielsweise von Wronski und Nikolai Rostow, darf man wohl sagen, daß sie nur reden, weil die mechanische Einrichtung ihres Mundes es ihnen gestattet.

Anna besitzt auch „keine eigenen Worte", wie Natascha, die mit den Worten ihres Mannes, und Platon Karatajew, der mit den Worten des Volkes, mit Denksprüchen und Sprichwörtern redet. In unserer Erinnerung haften eine Menge unvergeßlicher, Anna Karenina persönlich eigener Gefühle und Empfindungen, aber kein einziger Gedanke, kein menschlich bewußtes, persönliches, eigenartiges, ihr allein gehörendes Wort, selbst über die Liebe nicht. Dennoch erscheint Anna nicht beschränkten Geistes, im Gegenteil, wir erraten, daß sie geistig entwickelter und bedeutender als Dolly, Kitty, Wronski und, wer weiß, auch bedeutender als der so viel, ach zu viel sprechende Lewin ist. Aber ihre Stellung in der Handlung des Romans, ihr vollständiges Aufgehen im Element der Leidenschaft lassen sie uns gerade von jener Seite nicht sehen, von der Seite des Verstandes, der Erkenntnis, des uneigennützigen und leidenschaftslosen geistigen Lebens. Wer und was ist sie ohne die Liebe? Wir wissen von ihr nur, daß sie eine Dame der höheren Petersburger Gesellschaft ist. Aber von ihrem Stande abgesehen — aus was für einem historischen Milieu, was für einer Kultur ist sie hervorgegangen? Wo sind die Wurzeln ihres Wesens, die in der russischen Erde verankert sind? Sie ist denn doch zu tief und zu ursprünglich, um der Wurzeln entbehren zu können. Was denkt sie nicht allein über ihre, sondern über die Liebe im allgemeinen? Was nicht allein über ihre Familie, sondern über die Familie im allgemeinen, über Kinder, Menschen, Pflicht, Natur, Kunst, Leben, Tod, über Gott? Wir wissen darüber nichts oder fast nichts. Dafür aber wissen wir, wie sich ihre lockigen Haare an den Schläfen und im Nacken kräuseln und hervortreten, wie ihre schlanken Finger nach der Spitze zu schmal werden, und was für einen rundlichen, festen, gleichsam gedrechselten Hals sie hat, wir kennen jeden Ausdruck ihres Gesichts, jede ihrer Körperbewegungen. Wir sehen mit erstaunlicher Klarheit ihren Körper und teilweise, von der tierisch-elementaren Seite, auch ihre Seele, ihre „nächtliche Seele", um mit Tjutschew zu sprechen. Aber mit kaum geringerer Klarheit sehen wir auch Leib und Seele, ja sogar die „Persönlichkeit" Frou-Frous, denn das Pferd Wronskis hat auch

seine „nächtliche Seele“, sein tierisch-elementarisches Gesicht, und dieses Gesicht spielt eine handelnde Rolle in der Tragödie. Wenn es wahr ist, daß Wronski, wie jemand behauptet, den Eindruck eines Hengstes in der Uniform eines Flügeladjutanten hervorruft, so erscheint sein Pferd als ein reizendes Weib. Nicht umsonst tritt eine zuerst kaum faßbare, dann sich immer mehr vertiefende, geheimnisvoll-prophetische Ähnlichkeit des „Ewigweiblichen“ in der Schönheit Frou-Frous und Anna Kareninas zutage.

„Frou-Frou war ein Pferd von mittlerer Größe und in seinen Proportionen nicht eben tadellos.“ Aber gerade diese einzelnen unregelmäßig erscheinenden „persönlichen“ Sonderheiten an ihm fesseln Wronski. Beim ersten Anblicke Annas frappiert ihn an ihrem ganzen Äußeren die „Rasse“, das „Blut“. Auch Frou-Frou besaß „im höchsten Grade die Eigenschaft, die alle Mängel vergessen machte“ — diese Eigenschaft war das „Blut“, die „Rasse“, das heißt der Aristokratismus des Körpers. Beide, Pferd und Weib, haben denselben bestimmten Ausdruck der körperlichen Umrisse, in denen sich Kraft und Zartheit, Feinheit und Energie offenbaren. Anna hat eine kleine Hand mit schmal auslaufenden Fingern, eine „energische“ und „zarte“ Hand. Die Knochen Frou-Frous „unterhalb der Knie schienen nicht stärker als ein Daumen, wenn man sie von vorne sah, dafür aber waren sie ungewöhnlich breit, wenn man sie von der Seite betrachtete.“ „Die Muskeln, stark hervortretend aus dem Netze der Adern, das sich unter der dünnen, beweglichen und atlasglatten Haut dehnte, erschienen so fest, wie Knochen ... Annas ganze Gestalt, besonders aber der Kopf, hatte einen bestimmten, energischen und zugleich sanften Ausdruck.“ Beide besitzen die gleiche Leichtigkeit und Sicherheit der Bewegung, als ob sie Flügel hätten, zugleich aber einen zu leidenschaftlichen, angespannten, drohenden, gewitterhaften, orgiastischen Überfluß an tierischem Leben. „Der hagere Kopf Frou-Frous mit den runden glänzenden lustigen Augen (Anna hat auch „glänzende und lustige“ Augen) lief vorne breit in die vorstehenden Nüstern aus, unter deren dünner Schleimhaut man das Blut pulsieren sah.“ Ebenso wie Anna versteht das Pferd seinen Herrn „ohne Worte“. „Wronski wenigstens kam es vor, als hätte das Tier alles verstanden, was er jetzt empfand, als er es ansah.“ Ein merkwürdiges, nicht nur körperliches, tierisch-elementares, sondern auch „seelisches“ Band verknüpfte sie miteinander. Es kennt und empfindet diese Liebe, es sehnt sich nach

ihr und fürchtet sie: „sobald Wronski zu ihm herantrat, zog es tief Luft ein und drehte sein hervorstehendes Auge derart, daß das Weiße wie mit Blut unterlaufen schien. Hierauf blickte es von der entgegengesetzten Seite nach dem Eingetretenen, schüttelte den Beißkorb und trat elastisch von einem Fuße auf den andern“. (Auch Anna hat einen „elastischen Schritt“.)

„‚Oh mein Liebling! Oh!‘“ sagte Wronski, indem er zu dem Pferde herantrat und ihm zuredete.

„Aber je mehr er sich ihm näherte, um so erregter wurde es. Erst als er an den Kopf des Tieres herantrat, wurde es plötzlich ruhig, nur seine Muskeln bebten unter dem feinen, zarten Haare. Wronski klopfte ihm den festen Hals, ordnete einen Büschel Mähnenhaare, der auf die falsche Seite gefallen war, und lehnte sein Gesicht an die geöffneten Nüstern, die so fein wie die Flügel einer Fledermaus waren. Das Pferd zog die Luft ein und stieß sie dann aus den geblähten Nüstern mit hellklingendem Tone wieder aus, fuhr zusammen, legte die spitzen Ohren zurück und streckte die feste, schwarze Lippe Wronski entgegen, als ob es ihn am Ärmel fassen wollte. Sich an den Beißkorb erinnernd, schüttelte es ihn und fing wieder an, mit seinen gedrechselten Beinen zu tänzeln.“ Worte wie „gedrechselt“, „fest“, „fein“ wiederholen sich in den Beschreibungen Frou-Frous und Annas.

Wronski liebt sein Pferd nicht wie ein Tier, sondern fast wie ein vernünftiges Wesen, wie eine Frau, als ob er in das Tier verliebt wäre.

„‚Beruhige Dich, mein Liebling, beruhige Dich,‘“ sagte er, es mit der Hand streichelnd. Die Erregtheit des Pferdes teilte sich Wronski selbst mit, er fühlte sein Blut zum Herzen strömen, so daß es ihn wie das Pferd gelüstete, sich zu bewegen, zu beißen. Es war ihm ebenso ängstlich beklommen wie freudig zumute.“ Bei der Schönheit Annas, die etwas „Dämonisches“, „Grausames“ hat, empfindet er auch zugleich „ängstliche Beklemmung und Freude“. Nach seiner Begegnung mit Frou-Frou eilt er zum Stelldichein mit Anna. Und derselbe wilde, gewitterschwangre, zügellose Überschuß an tierischem Leben, den er eben an sich selbst und Frou-Frou, diesem schönen Geschöpfe Gottes, empfunden hatte, soll ihn mit dem andern, ebenso schönen Geschöpfe Gottes, mit Anna, verbinden.

Frou-Frou liebt wie ein Weib die Macht seines Herrn über sich und wird wie Anna dieser schrecklichen und süßen Macht bis zum

Tode, bis zum letzten Atemzuge, bis zum letzten Blicke gehorchen. An beiden vollzieht sich das unabwendbare Geschick der Liebe, die ewige Tragödie, das kindische Spiel des todbringenden Eros.

Während des Rennens hatte Wronski bereits alle überholt, und mit Anspannung aller Kräfte fliegt Frou-Frou wie ein Vogel unter ihm dem Ziele zu. „O mein Liebling!“ denkt er mit grenzenloser Zärtlichkeit und Liebe zu dem Pferde. Es errät jede Bewegung, jeden Gedanken, jede Empfindung des Reiters; sie haben einen Willen, einen Körper, eine Seele; sie verbindet „das Band der Seele mit dem Körper“; sie sind eins. In der rasenden Schnelligkeit, die in ihnen das Gefühl, Flügel zu besitzen, wachruft, in dem wollüstigen Rausche des Fluges vereinen sich Mensch und Tier. In diesem Augenblicke liebt Wronski Frou-Frou vielleicht mehr als Anna, mit einer wunderbareren, geheimnisvolleren Liebe.

Jetzt aber eine ungeschickte Bewegung, eine abscheuliche, unverzeihliche Bewegung. Den Bewegungen seines Pferdes nicht schnell genug folgend, ließ Wronski sich auf den Sattel fallen; seine Lage veränderte sich plötzlich und er verstand, daß etwas Schreckliches geschehen sei. Er berührte mit einem Fuße den Boden, und sein Pferd stürzte auf diesen Fuß. Kaum hatte er ihn frei gemacht, als das Tier auf die Seite fiel. Schwer ächzend und vergeblich den schlanken, schweißtriefenden Hals reckend, um sich zu erheben, wälzte es sich auf der Erde vor seinen Füßen wie ein angeschossener Vogel; Wronskis ungeschickte Bewegung hatte ihm das Rückgrat gebrochen. Aber das begriff er erst viel später. Jetzt stand er, unsicher schwankend, auf dem schmutzbedeckten Erdboden, und vor ihm, schwer atmend, lag Frou-Frou, den Kopf nach ihm wendend und ihn mit seinem schönen Auge anblickend. Immer noch nicht begreifend, was geschehen sei, zerrte Wronski sein Pferd an dem Zügel. Es fing wieder an zu zucken wie ein Fisch, mit den Seiten des Sattels knarrend, und bekam die Vorderbeine frei; aber nicht imstande, das Hinterteil zu erheben, geriet es sofort ins Schwanken und fiel wieder auf die Seite. Mit vor Leidenschaft entstellten Zügen, bleich und mit bebenden Kinnbacken gab ihm Wronski einen Fußtritt in den Bauch und zog nochmals an den Zügeln. Aber es bewegte sich nicht mehr und drückte nur die Nase auf die Erde, seinen Herrn mit sprechendem Blicke anschauend.

‚Oh!‘ stöhnte Wronski, nach seinem Kopfe greifend, ‚oh, was habe ich getan!‘ schrie er. ‚Und das verlorene Rennen! Und meine

schmachvolle, unverzeihliche Schuld! Und dies unglückliche, liebe, zugrunde gerichtete Pferd! Ah! Was habe ich getan!"

„Zum erstenmal in seinem Leben erfuhr er das schwerste Unglück — ein Unglück, das nicht wieder gutzumachen ist und das er selbst verschuldet hatte."

Ja, er las und empfand den schrecklichen Vorwurf, der in dem letzten „sprechenden", menschlichen Blicke des Tieres lag; er begriff, daß er eine wirklich nicht wieder gutzumachende Missetat verübt hatte, indem er ein herrliches Geschöpf Gottes, das er geliebt hatte, seiner eiteln Laune, einem grausamen Spiele zum Opfer gebracht hatte.

Und wer weiß, ob ihn das Schicksal nicht durch den Untergang Frou-Frous warnen wollte? Würde er nicht auch Anna in grausamem Spiele ebenso vernichten? Hier wie da eine einzige „ungeschickte, abscheuliche, unverzeihliche", aber doch unwillkürliche, unbeabsichtigte Bewegung — und übermäßig angespannt, bricht ihr Wesen unter der zu schweren Last zusammen; sie fällt hin und „wälzt sich auf der Erde vor seinen Füßen wie ein angeschossener Vogel".

Dieses grausame Gesetz des blinden kindlichen Gottes Eros, der mit dem Tode und der Vernichtung spielt, diese Grausamkeit der Wollust, die die Liebe dem Hasse, den körperlichen Besitz dem Morde ähnlich macht, offenbart sich auch in den leidenschaftlichen Liebkosungen der Verliebten.

Bei dem Anblicke Annas „fühlte Wronski, was ein Mörder fühlen muß, wenn er die Leiche des von ihm Ermordeten sieht. — Etwas Furchtbares und Widerwärtiges lag in der Erinnerung dessen, was mit diesem schrecklichen Preise der Schande gezahlt worden war. Die Scham über ihre seelische Entblößung erstickte sie und teilte sich auch ihm mit. Aber nicht genug, daß das ganze Entsetzen des Mörders vor dem Körper des Getöteten hier zutage trat; es galt jetzt auch, den Körper in Stücke zu zerschneiden und zu verbergen; es galt, das auszunutzen, was der Mörder durch seinen Mord erworben hatte. Und mit Erbitterung, geradezu mit Leidenschaft wirft sich der Mörder auf den toten Körper, er zerrt ihn herum und zerstückelt ihn. So bedeckte jetzt auch Wronski ihr Gesicht, ihre Schultern mit Küssen".

Nach dem Selbstmorde Annas sieht er denselben Körper „auf dem Tische im Eisenbahnschuppen schamlos inmitten Fremder ausgestreckt, blutbefleckt, noch voll von dem kaum entflohenen Leben; den zurückgeworfenen, unversehrt gebliebenen Kopf mit seinen schweren

Flechten und den sich kräuselnden kurzen Haaren an den Schläfen, und den seltsam starren Ausdruck des hübschen Gesichts mit dem halbgeöffneten roten Munde, den wehmütigen Zug um die Lippen und den starren Blick der nichtgeschlossenen Augen, der wie mit Worten das furchtbare Wort auszusprechen schien, daß er bereuen werde — das Wort, welches sie während ihres Streites zu ihm gesagt hatte".

Las er in diesem „sprechenden Blicke" der toten Augen nicht denselben Vorwurf wie in dem „menschlichen" Blicke des von ihm getöteten Tieres, und empfand er nicht auch aufs neue, wie damals, daß ihm das schwerste Unglück widerfahren sei, ein Unglück, das nicht wieder gutzumachen war und das er selbst verschuldet hatte?

In der Katastrophe, die die Frau tötete, ebenso wie in der, die den Tod des Tieres herbeiführte, vollzieht sich dieselbe Tragödie — die ewige Vergewaltigung des Schwachen durch den Stärkeren, das Verbrechen des leidenschaftlichen Eros gegen den andern leidenschaftslosen — gegen Den, der gesagt hat: „Auf daß sie alle eins seien, gleich wie Du, Vater, in mir, und ich in Dir, daß auch sie in uns eins seien." (Joh. 16, 21.)

Indem er das Menschliche bis zum Tierischen, das Tierische bis zum Menschlichen vertieft, findet L. Tolstoi auf dem letzten Grunde beider das Primäre, Gemeinsame, Einige, Verbindende, Symbolische.

Aber ehe er diese unterirdischen Tiefen erreicht — durch was für Felsschichten, durch was für Abgründe von Fleisch und Blut muß er sich durcharbeiten! Von Anna Karenina mit ihrem zügellosen, aber unbewußten und unschuldigen Übermaß an tierischem Leben (liegt nicht ihre ganze Schuld darin, daß sie zu schön ist und

„Flammt und liebt,
Weil's ihr unmöglich, nicht zu lieben!")

bis zu diesem, schmählich auf dem Tische des Güterschuppens ausgestreckten Leib — welch ein schrecklicher Weg!

Will es nicht scheinen, als ob L. Tolstoi, wenn er dem Menschen die letzte menschliche Hülle entzieht, wenn er das Ebenbild Gottes zum Ebenbild des Tieres, des Viehs macht — in Wollust, Krankheit, Geburt und Tod — zuweilen in ziellose, boshafte Grausamkeit verfällt? Er begnügt sich nicht mit dem Schrecklichen; er sucht das bis aufs letzte Entblößende, Zynische, Grotesk-Schauerliche, wie wir es bei Dante in der Lustigkeit seiner Teufel, in der Verzweiflung seiner Sünder finden.

Nach der Schlacht bei Borodino, auf dem Verbandplatze, in einem Zelte für Verwundete, „saß auf einem Tische ein Tatar, wahrscheinlich ein Kosak, der Uniform nach, die neben ihm auf dem Boden lag. Vier Soldaten hielten ihn fest. Ein Arzt mit einer Brille schnitt an seinem braunen, muskulösen Rücken herum. ‚Uch! uch! uch!‘ grunzte der Tatar und begann plötzlich zu zucken, sich zu sträuben und in langgezogenen Jammertönen zu winseln, indem er das breitbackige, schwarze, stulpnasige Gesicht erhob und die weißen Zähne fletschte“.

Gleicht dieses stulpnasige, schwarze, zähnefletschende Gesicht nicht einer Erscheinung der „Hölle“ oder des „Jüngsten Gerichts“? Könnte nicht auch in einer Spalte irgendeines Höllenkreises ein von den Dämonen gepeinigter Sünder nach Schweineart „grunzen“?

Auf einem andern Tische in demselben Zelte lag ein großer starker Mann. „Einige Feldscherer beugten sich über die Brust dieses Mannes und hielten ihn fest; sein eines volles, weißes Bein zuckte heftig und schnell, in unaufhaltsamer, fieberhafter Bewegung. Der Mann schluchzte krampfhaft, sich unausgesetzt verschluckend, während zwei Ärzte — einer von ihnen war bleich und zitterte — an seinem andern, roten Beine schweigend etwas vornahmen.“ Dieser Unglückliche ist der Liebling der Frauen, der Bräutigam Nataschas, der Nebenbuhler des Fürsten Andrei, der schöne Anatol. „Die Ärzte hoben ihn auf und suchten ihn zu beruhigen. — ‚Zeigen Sie mir . . . Oh! oh! oh! oh! oh!‘ hörte man ihn, von Schluchzen unterbrochen, angstvoll und resigniert stöhnen. — Man zeigte dem Verwundeten sein abgeschnittenes Bein, das noch im Stiefel steckte. ‚Oh! oh! oh! oh! oh!‘ schluchzte er wie ein Kind.“

In diesem rasch und häufig zuckenden Beine des verzärtelten Adonis, in diesem tierisch unsinnigen und kindisch kläglichen Verlangen des Verwundeten, den abgeschnittenen Teil seines Körpers zu sehen, um gleichsam zum letzten Male Abschied davon zu nehmen, liegt etwas Furchtbares, zugleich aber auch Lächerliches, das *Lächerliche* im *Schrecklichen*, gerade wie im Grunzen des Tataren.

In „Herr und Knecht“ erstarrt der erfrorene Kaufmann Brechunow „*wie ein gefrorenes ausgenommenes Schlachtschwein*; ohne seine auseinandergespreizten Beine geradezurichten, wälzte man ihn, wie er war, von Nikita herab“. Man glaubt, alles wäre nun zu Ende. L. Tolstoi, der tugendhafte Greis Akim, hat mit dem unglücklichen Brechunow alles gemacht, was nötig war, hat ihm „den Rest gegeben“, hat diesen steinharten Mann durch endlose Schrecken

und Qualen des Fleisches zu einer christlichen Bekehrung und Auferstehung gebracht, alle scharfen Ecken seiner Persönlichkeit abgeschliffen bis zur vollkommenen „Rundlichkeit" Karatajews. Brechunow hat sein Leben für seinen Bruder gelassen und ist in Gott verschieden. Es will uns scheinen, daß man diesen letzten genial-lebendigen, malerischen, aber doch auch tierischen und zynischen Zug weglassen, ihn mit jenem abergläubisch-schamhaften Schleier verhüllen könnte, den die alten Tragiker über die verzerrten Gesichter ihrer sterbenden Helden breiteten. Nun aber scheint plötzlich hinter dem Antlitze des christlichen Greises Akim der unverbesserliche Heide, der alte „Waldteufel", der Onkel Jeroschka hervorzugucken und mit anscheinend unschuldigem, ungewolltem, in Wirklichkeit aber beißendem Spotte sich an seinem Doppelgänger durch diese erniedrigende viehische Stellung der Leiche für die christliche Auferstehung des Geistes zu rächen. Vielleicht wird diese auch einmal beim Schalle der Posaunen zur Unverweslichkeit auferstehen und in den Schoß Gottes aufgenommen werden; vorläufig aber ist sie mit unförmlich auseinandergespreizten Beinen wie ein ausgenommenes, steifgefrorenes Schwein erstarrt. Das ist der letzte unnötige, lästerliche Schlag gegen das Heiligtum des menschlichen Körpers, der bei aller Hilflosigkeit und Verwesbarkeit doch gottähnlich ist und den die hellenischen Heiden im Gegensatze zu den barbarischen Heiden im Leben wie im Tode so zu ehren wußten.

Und wieviel Lächerlich-Furchtbares ist in der Krankheitsgeschichte des Iwan Iljitsch enthalten! Hier macht sich der Dichter geradezu lustig über die unausrottbare menschliche Angewohnheit, sich selbst zu täuschen und vor dem letzten Tierischen in unserem Körper die Augen zu schließen, — diese Gewohnheit, die ein vielleicht geringfügiges, aber ebenso unausrottbares wie rührendes Kennzeichen unserer übertierischen Geistigkeit ist. Wir erfahren z. B., daß „für die Ausleerungen Iwan Iljitschs besondere Hilfsmittel angewendet wurden und daß diese Verrichtung ihm jedesmal zur Qual wurde. Die Unreinlichkeit, das Unanständige, der Geruch, der Gedanke, daß ein anderer Mensch dabei sein müsse — der am Büfett beschäftigte Bursche Gerasim mußte ihm die Exkremente hinaustragen — quälten ihn unsäglich. Eines Tages, als Iwan Iljitsch sich vom Nachtstuhle erhoben hatte und nicht die Kraft besaß, seine Hosen wieder heraufzuziehen, fiel er in den weichen Sessel zurück und betrachtete mit Entsetzen seine kraftlosen entblößten Schenkel, an denen die Muskeln scharf hervortraten".

Mit welcher schonungslosen Beharrlichkeit verweilt der Dichter bei dem Gegensatz zwischen dem jungen, gesunden, frischen, reinlichen, gewandten, kräftigen, guten und einfachen Burschen Gerasim und dem schmutzigen, übelriechenden, aller Menschenwürde beraubten, durch die Krankheit geschändeten Edelmann.

Um seine Schmerzen zu lindern, zwingt er Gerasim, seine hocherhobenen Beine sich auf die Schultern zu legen.

„‚So ist es gut. Könntest Du sie nicht noch höher halten?‘ — ‚Warum nicht.‘ — Gerasim hob die Beine noch höher.“

In dieser entwürdigenden Lage des menschlichen Körpers, in diesem Betrachten der nackten Schenkel, in diesen hoch auf die Schultern Gerasims erhobenen Beinen offenbart sich derselbe scheinbar schadenfrohe Zynismus, dieselbe schauerliche Komik, wie in den gespreizten Beinen des erfrorenen Kaufmanns Brechunow.

Diese Erfindungsgabe, diese Raffiniertheit der Torturen, diese „peinlichen Feuerproben“, „Wippen“, „Halsbänder“ für die allermannigfaltigsten körperlichen Schmerzen, Gewissensbisse, Reuequalen, Schrecken, durch die L. Tolstoi seinen Helden, oder besser gesagt, sein Opfer Iwan Iljitsch, wenn auch in guter christlicher Absicht hindurchführt, erinnern doch einigermaßen an die Folterkammern der Heiligen Inquisition oder an unsere Preobraschenskische Gerichtsstube, deren Vorsitz ein Vorfahre Leo Nikolajewitschs, der „Günstling Peters des Großen“, der Chef der geheimen Kanzlei, der berühmte Graf Peter Andrejewitsch Tolstoi, innehatte.

Wie kann Iwan Iljitsch noch seinen eigenen Charakter, sein lebendes Gesicht, seine einheitliche, unveränderliche, individuelle menschliche Persönlichkeit haben? Zu guter Letzt bleibt von ihm nicht einmal das vor Schmerz heulende, brüllende und grunzende Tier übrig, ja kaum noch ein Körper, sondern nur ein von Schmerzen zerrissenes und zernagtes, halbverfaultes Stück Fleisch.

So gibt es in den Werken L. Tolstois keine Charaktere, keine Persönlichkeiten, ja nicht einmal handelnde, sondern nur betrachtende, leidende Personen — keine Helden, nur Opfer, die nicht kämpfen, nicht Widerstand leisten, sondern sich von dem Strome des tierisch-elementaren Lebens treiben lassen. Diese menschlichen Gesichter werden, sobald sie emportauchen und an der Oberfläche erscheinen, sofort wieder durch die elementaren Gewalten verschlungen, versinken und ertrinken für ewige Zeiten.

Da es aber keine Helden gibt, so gibt es auch keine Tragödie. Überall werden einzelne tragische Knoten geschürzt, da sie sich aber in keiner menschlichen Gestalt lösen, so kehren sie wieder zum Unpersönlichen, Ideenlosen, Willenlosen, Außermenschlichen zurück. Es gibt keine einende Lösung, das, was die Alten eine Katastrophe nannten. Im uferlosen Ozeane des Epos wogt und bewegt sich alles, wie das ewige Aufleuchten und Branden der Wogen; es wird geboren, lebt, stirbt und wird wieder geboren — ohne Anfang und ohne Ende.

Wie es keinen befreienden Schrecken gibt, so gibt es auch kein befreiendes Lachen. Wenn man die Werke L. Tolstois liest, so empfindet man niemals den Reiz zum Lachen, nicht einmal zum Lächeln. Als ob über allem der wolkenlose, drohende, niedrige, bleierne Himmel hängt und einen solchen Druck ausübt, daß das Herz endlich vor Gram erstarrt und man nicht atmen zu können, nirgends Luft zu finden glaubt.

Die Helden oder Opfer L. Tolstois sind alle kluge, ehrliche, gute, wenigstens gutmütige, einfache, naive Menschen; trotzdem fühlen wir uns nicht wohl unter ihnen; sie haben etwas Beunruhigendes, Lästiges, Verwirrtes, ja selbst Erschreckendes an sich. Zuweilen weht uns von ihnen allen, selbst von den unschuldigen Mädchen, diesen „reinsten Mustern reinster Schönheit“, ein Wald-, ein Tiergeruch entgegen, der dem alten „Waldteufel“, dem Onkel Jeroschka, eigen ist. Ob der Grund hiervon in ihnen selbst oder in dem Wesen ihres künstlerischen Schöpfers liegt, kann ich nicht entscheiden, aber niemals kann man sicher sein, daß nicht aus dem uns bekannten menschlichen Antlitze ein anderes, fremdes, tierisch-elementares hervorblickt; man weiß niemals, ob sie nicht, wie Voltaire über den „Naturzustand“ Rousseaus spottete, auf allen Vieren in den Wald entfliehen, wie Natascha bei der Jagd wild, kreischen, wie der Tatar, dessen Rücken geschnitten wurde, grunzen oder wie Iwan Iljitsch jenen schrecklichen U-Schrei ausstoßen werden.

Schon Turgeniew rügte diese Empfindung des Zwanges, den Mangel an einer gewissen höheren Freiheit, an frischer Luft, an der Möglichkeit freien Aufatmens, an Geist und Geistigkeit in den Werken Tolstois und versuchte, diesen Defekt durch den Mangel an „Kenntnissen“ zu erklären.

Ist es aber nicht richtiger, dieses Wort Turgeniews durch „Erkenntnis“ zu ersetzen? „Ich wünsche Ihnen Freiheit — geistige Freiheit“, schrieb er eines Tages an L. Tolstoi. „Krieg und Frieden“

betrachtete Turgeniew als eine der größten Schöpfungen der Weltliteratur, zugleich aber „als das traurigste Beispiel des Fehlens jeder wahren Freiheit, das auf den Mangel jedes wahren Wissens zurückgeht“. — „Nein,“ bemerkt er, „ohne Freiheit im weitesten Sinne des Wortes können wir uns keinen wahren Künstler vorstellen; ohne diese Luft kann er nicht atmen.“

Vor der Schlacht bei Borodino, als er dem Heere auf dem Wege nach Smolensk folgte, erblickte Fürst Andrei Soldaten, die in einem kleinen Teiche am Damme badeten. Es war ein schwüler Augusttag, zwei Uhr nachmittags. „Die Sonne, die im Staube wie eine rote Kugel aussah, brannte unerträglich heiß . . . . Es war windstill. Nur vom Teiche her wehte dem Fürsten Andrei ein kühler Hauch und Schlammgeruch entgegen, als er über den Damm ritt. Ihn überkam die Lust, zu baden, so schmutzig das Wasser auch sein mochte, und er sah sich nach dem Teiche um, von dem Geschrei und Gelächter herüberklangen. Der kleine, trübe, mit Grün überzogene Teich war um gute zwei Spannen gestiegen, denn er wimmelte von nackten weißen Soldatenleibern mit ziegelroten Händen, Gesichtern und Hälsen. All dieses nackte weiße Menschenfleisch plätscherte mit Lachen und Juchzen in dieser schmutzigen Pfütze, wie Karauschen in einem Wassereimer, und je lustiger das Plätschern erklang, um so trauriger war der Eindruck, den es machte . . . . Man hörte, wie sie sich gegenseitig klatschten, wie sie kreischten und schrien. Am Ufer, auf dem Damme, im Teiche, überall war weißes, kerniges, muskulöses Fleisch zu sehen . . .

‚Oh, das tut gut, Erlaucht, Sie sollten es auch tun‘, sagte ein Badender. ‚Es ist schmutzig‘, antwortete Fürst Andrei und runzelte die Stirne. Er nahm sich vor, sich im Schuppen übergießen zu lassen. „Fleisch, Leiber, chair à canon!“ dachte er, indem er seinen eigenen eigenen Körper betrachtete, und schauderte zusammen, nicht vor Kälte, sondern vor einem ihm selbst unverständlichen Abscheu und Schrecken beim Anblicke dieser großen Anzahl von Leibern, die sich in dem schmutzigen Wasser abspülten.“

Diese selben Leiber, dieses „Fleisch“ sieht er später auf dem Verbandplatze im Zelte für die Verwundeten. „Alles, was er um sich sah, floß für ihn in den allgemeinen Eindruck nackter, blutbedeckter Menschenkörper, welche das niedrige Zelt auszufüllen schienen, zusammen, ebenso wie einige Wochen zuvor, an jenem heißen Augusttage, dieselben Körper den schmutzigen Teich auf der Straße von Smolensk ausfüllten.

Ja, das war dasselbe Fleisch, dasselbe Kanonenfutter, dessen Anblick ihn schon damals, wie eine Vorahnung dessen, was ihn jetzt umgab, durchdrang."

Der Schrecken des menschlichen Körpers, des menschlichen Fleisches schwebt über allen Schöpfungen L. Tolstois. Es scheint zuweilen, daß die ganze Welt ihm als der schmutzige Teich mit den darin herumplätschernden, unzähligen nackten Körpern, mit dem niedrig herabhängenden Himmel und der brennenden Sonne, die im Staube wie eine rote Kugel aussieht — oder als das niedrige Zelt mit den nackten, blutbedeckten Menschenkörpern erscheint.

Daher also ist es so schwül; deshalb scheint es den Werken L. Tolstois, wie Turgeniew sagt, „an Luft zu mangeln, ohne die man nicht atmen kann". Es ist schwül von all dem Fleisch und Blut vom „Menschenfleisch". Alles ist zu fleischig, zu körperlich, zu blutig. Bald riecht es nach den Windeln aus der Kinderstube Nataschas, diesem übelduftenden menschlichen Neste, oder nach Blut aus dem Zelte der Verwundeten. Es ist schwül wie vor einem Gewitter, aber es gibt kein Gewitter: es zieht nur herauf, es ballt sich zusammen, aber es kann sich nicht entladen. Es bleibt bei der bangen, quälenden Erwartung. „Es dehnt sich, es dehnt sich, dehnt sich immer weiter", wie in den Fieberphantasien des Fürsten Andrei. Es gibt keinen Donnerschlag, keinen Blitz des Entsetzens und keinen des Lachens. Nur Vorahnungen, nur unheilverkündender Widerschein des schrecklichen „weißen Lichtes" des Todes — lautloses Wetterleuchten:

„Wie ein Gespräch taubstummer Höllengeister."

Zuweilen scheinen sich selbst die zum Opfer auserkorenen Helden zu empören. Krampfhaft kämpfen sie gegen diesen Alpdruck des Fleisches und des Blutes; sie fliehen zum Körperlosen, Blutlosen, ins Reich der abstrakten christlichen Grübeleien. Was ist das aber für eine klägliche, flügellahme Flucht! Das „Band, das Seele und Körper verknüpft", hält sie zurück, das Band des gebärenden und des geborenen Fleisches, das Band der Familie. „Wir können uns selbst wohl auf das Spiel setzen, aber nicht unsere Kinder", sagt Gräfin Marie. Kaum, daß sie sich erhoben, fallen sie noch schwerer, noch tiefer in die schmutzige Lache, in den Schlamm, in dem die nackten Körper herumplätschern. Der Körper — ist ihnen Anfang und Ende; der Körper, der im Tode zerfällt, sich in der Zeugung fortpflanzt. Entweder sie sterben unter

Qualen oder gebären unter und zu neuen Qualen — einen andern Ausweg gibt es nicht.

Sollte es wirklich auch für den Dichter selbst keinen andern Ausweg geben? Ist es wohl die letzte Schranke, die höchste Stufe seiner Schöpfungskraft? Es scheint, es gibt noch eine. Aber er erreicht sie nicht mit dem Bewußtsein, das vom Körperlichen zum Körperlosen geht, sondern durch das Hellsehen, das durch das Fleisch hindurch zu dem geht, was hinter dem Fleische liegt.

Und nur hier, auf dieser letzten Stufe, in dieser letzten unterirdischen Tiefe gibt es für ihn einen Ausweg in die andere Hälfte der Welt, unter einen andern Himmel.





Viertes Kapitel.

„Oh, ich kenne es schon, das Tier“, sagt Onkel Jeroschka. L. Tolstoi könnte diese Worte des alten Heiden auf sich selbst anwenden und zum Motto aller seiner Werke nehmen: „Oh, ich kenne es schon, das Tier!“

„Was hast Du Dir denn gedacht?“ schließt Onkel Jeroschka seine Erzählung über die Bache, die „ihre Frischlinge anpustend“ zu ihnen gesagt hatte: „Es droht Gefahr, Kinder — da sitzt ein Mensch.“ „‚Was hast Du Dir denn gedacht? Du dachtest wohl, das Tier sei dumm? Nein, es ist klüger als der Mensch, obgleich es nur Schwein heißt. Es weiß alles. So z. B. geht der Mensch an einer Spur vorüber und bemerkt sie nicht; aber wenn ein Schwein auf die Spur stößt, prustet es und ist gleich verschwunden. Man sieht, es hat Verstand, denn Du spürst Deinen Gestank nicht, das Schwein aber riecht ihn. Die Sache ist die: Du willst es töten, aber es wünscht lebendig im Walde umherzuspazieren. Du hast ein Gesetz, und es hat auch ein Gesetz. Es ist ein Schwein, aber deshalb nicht schlechter als Du, es ist ebenso gut ein Geschöpf Gottes. Ach, was ist da zu sagen? Dumm ist der Mensch! Dumm, dumm!‘ wiederholte der Alte mehrmals und senkte nachdenklich den Kopf.“

„Geschöpf Gottes“, nicht bloß „Mann Gottes“, sondern auch „Gottestier“. Fühlt man aus dieser volkstümlichen Zusammenstellung der Worte, die anscheinend so natürlich und gebräuchlich ist, nicht irgendein noch unerforschtes Geheimnis, ein eigentümliches, noch ungelöstes Rätsel heraus?

Auch der Mensch ist „Gottes Geschöpf“, ein Gottestier. Die ganze Welt ist ein lebendes Ganzes, ein Tier (*ζῶον*) — ein göttlich Lebendiges, vielleicht göttliches Tier, ein Gott-Tier.

„Liebet die gesamte Schöpfung Gottes, ebenso wie das Ganze jedes einzelne Sandkörnchen“, sagt der heilige Greis Sossima bei Dostojewski. „Liebet jedes einzelne Blättchen, jeden einzelnen Lichtstrahl Gottes. Liebet die Tiere, liebet die Pflanzen, liebet jedes einzelne Ding. Liebst Du jegliches Ding, so wird sich Dir Gottes Geheimnis in den Dingen offenbaren, und Du wirst schließlich die ganze Welt mit allumfassender, vollkommener Liebe lieben. — Mensch, erhebe Dich nicht über die Tiere!“

„Geschöpf Gottes“ ist eine christliche, „bäuerliche“, fromme, ja kirchliche Bezeichnung; ist in ihr aber nicht auch etwas Vorchristliches, Prähistorisches, Indo Europäisches, Allgemein-Arisches enthalten?

Mit welch sorgloser Leichtigkeit verwandeln nicht die alten Griechen, diese reinsten Arier, den Gottmenschen in das Gott-Tier. Die Glieder des von göttlicher Schönheit durchleuchteten menschlichen Körpers verbinden und verflechten sich so mit den Gliedern von Tieren, ja selbst Pflanzen — die des großen Pan mit denen des Bockes, der Pasiphaë mit dem Stiere, der Leda mit dem Schwan, der Daphne mit dem Lorbeer — daß es oft schwer zu entscheiden ist, wo gerade im Menschen das Menschliche, Göttliche endet und das wilde Tierische, ja Pflanzliche beginnt; eins geht in das andere über und verfließt ineinander, wie die einzelnen Farben eines Regenbogens. Diese Metamorphosen (Verwandlungen) waren den Griechen weniger Gegenstände tieferen Nachdenkens, als vielmehr wollüstig-heitere Fabeln zur Belustigung. Mit kindlicher Ausgelassenheit spielen sie wie die Kinder mit diesen heiligen und schrecklichen, religiösen Gefäßen, den Vereinigungen — *σύμβολα* —, die aus dem fernen Osten auf sie gekommen waren und deren mystische Bedeutung ihnen fast unverständlich geblieben war.

Da haben wir nun aber ein ebenso klar denkendes, naiv-heiteres, zugleich aber vertiefteres, stilleres Volk, die Ägypter; von dem Augenblicke an, da sie die Vereinigung des Göttlichen und des Tierischen im Menschen, das Geheimnis des Geschöpfes Gottes, in den Kreis ihrer Betrachtungen zogen, haben sie nicht aufgehört, darüber nachzudenken; ihre tausendjährige Kultur ist ein Beweis dafür. Und bis auf den heutigen Tag zeugen ihre eigentümlichen Götter, die aus schwarzglänzendem, unvergänglichem Granit heraus-gemeißelten Bildwerke von Halbmenschen und Halbtieren — menschliche Körper mit den Köpfen von Katzen, Hunden, Krokodilen, Ibissen — oder tierische Körper der Sphinxe mit menschlichen Gesichtern, auf denen das feinste

und geistvollste Lächeln, das je auf einem menschlichen Gesichte gesehen worden ist, spielt — Bildwerke, die unserem beschränkten europäischen Blicke nur als Götzen eines ungeheuerlichen Aberglaubens erscheinen, — sie zeugen von diesem ihrem unbeweglichen, ewigen und doch nicht zu Ende gedachten, furchtbaren und doch klaren Gedanken.

Ein anderer winziger Volksstamm, eine Handvoll semitischer Hirten und Nomaden, der allen fremd, von allen verfolgt, gehaßt und verachtet war, der in Wüsten herumirrte, der Jahrtausende nur den Himmel über sich und die nackte, tote Erde um sich und die einzige in der ganzen Schöpfung einfachste und größte Linie, den Himmel und Erde verbindenden Horizont, vor sich gesehen hatte, grübelte über die Einheit der äußeren, elementaren mit der inneren, geistigen, vor- und übertierischen Welt. Mit einem unglaublichen Hochmut nnd einer Überhebung sondergleichen bezeichnete sich dieser elende Volksstamm als das einz'ge „auserwählte Volk Gottes" — „Israel" — inmitten aller „heidnischen" Stämme und Völker und seinen Gott als den einigen wahren Gott: „Ich bin der Herr, Dein Gott, Du sollst keine andern Götter haben neben Mir." In dem ganzen vielgestaltigen heidnischen Völkerleib sah es nur einen Körper ohne Seele, nur das „Fleisch" für die Blut- und Brandopfer zu Ehren des einigen Gottes Israels. Es isolierte das Gesicht des Menschen — sein eigenes Bild — trennte es, als das Gesicht und Ebenbild seines Gottes, durch einen tiefen Abgrund von der ganzen tierischen Schöpfung der Heiden. In dieser Idee der schrecklichen Einheit und Vereinsamung, in der Idee des eifernden Gottes, der einem verzehrenden Feuer gleicht, scheint der Geist, der Atem jener feurigen Wüste zu liegen, aus der dieser Stamm hervorgegangen ist und die er nie vergessen konnte — ein plötzlich zu roter Glut erhitzender, daher zuweilen erstaunlich schöpferischer, aber zugleich auch todbringender, ausdörrender Atem.

Als das Judentum am Ende seiner Blüte im Kampfe mit der Vielgötterei und dem Heidentum, der „hellenischen Zersplitterung" die Ideen seiner religiösen Absonderung, seiner Vereinsamung bis an die äußerste Grenze des Fanatismus trieb, stieß es mit dem späten Hellenismus in der Schule der alexandrinischen Neuplatoniker, Neupythagoreer und Gnostiker zusammen, — in diesem Schmelzofen, in dem sich, wie das korinthische Erz aus mancherlei Metallen, jene Legierung bildete, die „christliche Weisheit" genannt wird. Hier zuerst stieß der semitische Geist, der Geist der Wüste und der Verwüstung

auf den üppig und wild emporgewucherten, vielgestalteten, vielblätterigen, sagenhaften Wald der indo-europäischen Welt, und obgleich sein Hauch nur einen, bereits vertrocknenden Ast des immer noch frischen, grünenden arischen Baumes vergiftete, war das Gift doch so stark, daß ein Tropfen genügte, um die neuen eben aus Asien nach Europa einbrechenden arischen Stämme zu vergiften, die infolge ihrer großen Jugend allen Giften der Kultur widerstandslos gegenüberstanden. Der Greis infizierte das Kind.

Die halbwilden Barbaren des Nordens, die eben erst die Dickichte der Wälder verlassen, nahmen die verfeinertste und gefährlichste Frucht zweier vereinigter und schon entkräfteter jahrhundertalter Kulturen mit kindlicher Einfalt, mit barbarischer Roheit auf. Im Christentum erschreckte und fesselte sie, wie jedes Grauen fesselt, lockte sie, wie jeder Abgrund lockt, gerade jene Seite an, die ihrer eigenen Natur am fremdesten und entgegengesetztesten war — die ausschließlich semitische Seite: die Tugend als Abtötung des Fleisches, als Absage an die Welt, als Einsamkeit in der furchtbaren geistigen Wüste auf der Spitze jener Säulen, auf denen die Styliten*) hausten — die Anschauung vom eigenen Körper als unsühnbar Sündhaftem, Tierischem, Viehischem, die Anschauung von der ganzen tierisch-elementaren Natur, aus der sie selbst eben erst herausgetreten waren und die sie noch zu sehr liebten — als einer Ausgeburt der Hölle.

Dieser Geist des wiedererstandenen Judentums, der Hauch der Wüste, in der Israel herumgezogen, erstarkte immer mehr und mehr im Mittelalter, durchwehte wie ein feuriger Wirbelsturm die ganze europäische Kultur, dörrte die letzten Blüten und Früchte des griechisch-römischen Altertums aus, bis er in der Zeit der Renaissance sich anscheinend erschöpfte.

Ist er heutzutage aber auch endgültig erloschen? Hat sich nicht in unserer europäischen Menschheit noch ein Stück des semitischen religiösen Sauerteiges, haben sich nicht Keime der verlöschenden, aber noch nicht erloschenen Seuche erhalten? Hat nicht die unbewußte, in unser Fleisch und Blut übergegangene Vergötterung des Geistes, des einigen, wenn auch in der toten Wüste isolierten „reinen Geistes“ und

---

*) Christliche Einsiedler vom 5. bis ins 12. Jahrhundert hinein, die eine besondere Bußübung darin suchten, daß sie den größten Teil ihres Lebens auf der Spitze einer hohen Säule stehend zubrachten.

mit ihm alles abstrakt Geistigen, Blut- und Fleischlosen, wenn auch nicht Unfruchtbaren, jene Anschauung von der lebendigen Natur, wenn auch nicht mehr als von etwas Sündhaftem, Teuflischem, so doch noch auf etwas Erniedrigendem, Viehischem, und endlich jene dem alten Ariertum so fremde, rein semitische Furcht vor dem unverhüllten Körper, vor der Nacktheit als vor etwas Schmachvollem, Lasterhaftem, Entehrendem in uns alle Zerstörungen und Befreiungen überdauert?

Der alles ausdörrende semitische Orkan berührte aber bloß die Gipfel des arischen Waldes; in seinem Dickicht, der Erde, dem Volke, den unterirdischen Quellen und Wurzeln näher, blieb noch genug von der alten westlichen, arischen Feuchtigkeit und Frische zurück, um der verwüstenden Hitze des östlichen Samums Widerstand leisten zu können. Dort im sagenhaften Schatten, in der märchenhaften Dämmerung vermehrten sich, wimmelten und kribbelten jene vielsprachigen, Vielgötterei treibenden Geschöpfe herum, „der tierische, teufelsähnliche Unrat" vom Standpunkte der Semiten, das unschuldige, wenn auch noch unvernünftige „Geschöpf Gottes" nach arischer Ansicht. In arischen, mittelalterlichen kirchlichen Legenden, die dem indo-europäischen Epos so verwandt sind, erscheint dieses „Geschöpf Gottes", das Gott-Tier, das heilige Tier, beständig: der Hirsch des heiligen Hubertus mit dem zwischen den Stangen des Geweihs strahlenden Kreuze; das in die Kirche eintretende Lamm, das während der Erhebung des Sakramentes mit andächtigem Blöken auf die Knie fällt — ein Lamm vor dem Lamme, als ob der Erlöser auch für dieses gelitten habe; der heilige Antonius von Padua, der die Fische segnet; Franz von Assisi, der den Vögeln predigt; unser russischer Einsiedler, der heilige Sergei Radoneschski, der mit dem Kreuzeszeichen die Bären zähmt; die Heiligen Blasius, Florian und Laurentius, die Schutzheiligen der Haustiere; der heilige Märtyrer Christophorus, den das russische Volk auch heute noch verehrt und von dem in einer mit Heiligenbildern geschmückten Handschrift aus dem 17. Jahrhundert gesagt wird: „Dieser wundertätige Heilige mit dem Kopfe eines Hundes stammte aus dem Lande der Menschenfresser", d. h. aus Äthiopien, aus Unterägypten.

„Aber wie" — fragt der Jüngling in der Erzählung des Greises Sossima in „Die Brüder Karamasow" — „wäre es möglich, daß auch sie (d. h. die Tiere) Christum hätten?" . . . „‚Wie kann es anders sein,‘ sage ich ihm, ‚denn das Wort ist für alle; die ganze Schöpfung und jedes Geschöpf, jedes Blatt wendet sich dem Worte zu,

lobsinget Gott, weint zu Christo, es tut es unbewußt durch das Geheimnis seines schuldlosen Lebens.' . . . ‚Siehe,' sage ich zu ihm, ‚im Walde haust einsam der schreckliche Bär, grausam und grimmig, aber deshalb durchaus nicht sündig.' Und ich erzähle ihm, wie einst ein Bär zu einem großen Heiligen kam, der im Walde in einer kleinen Zelle büßte, und wie der große Heilige Mitleid mit ihm empfand und furchtlos zu ihm hinausging und ihm ein Stück Brot reichte. ‚Geh hin,' meinte er, ‚Christus sei mit Dir!' Und das wilde Tier ging gehorsam und demütig fort, ohne Schaden zu tun. Und der Jüngling ward gerührt darob, daß es fortgegangen sei, ohne Schaden zu tun, und daß Christus mit ihm wäre. ‚Ach,' sagte er, ‚wie schön ist das, wie gut und wunderbar ist alles, was Gottes ist.' Darauf sitzt er und sinnt, still und lieblich."

Hierin liegt ein uralter, immer noch nicht bis zu Ende durchdachter, immer wiederkehrender, unüberwindlicher religiöser Gedanke der Menschheit, nicht nur über die Fleischlosigkeit des Heiligen, sondern auch über das heilige Fleisch, über den Übergang des Menschlichen zum Göttlichen, nicht nur durch das Geistige, sondern auch durch das Tierische. Ein uralter, zugleich aber junger und neuer prophetischer Gedanke voll großen Schreckens und tiefer Ahnungen, als ob der Mensch, des Tierischen in seinem eigenen Wesen, d. h. des Unvollendeten, Beweglichen, Veränderlichen gedenkend (denn das Tierische ist hauptsächlich das Lebende, nicht Erstarrte, nicht Stillstehende, leicht und natürlich sich Wandelnde, aus einer körperlichen Form in die andere Verfließende, wie es auch die Wissenschaft der Gegenwart über die tierische Metamorphose lehrt) zugleich vorausahnt, daß er, der Mensch, nicht das letzte erreichte Ziel, nicht die letzte unabänderliche Krönung der Natur bedeute, sondern nur ein Weg, ein Übergang, eine nur zeitweilig über den Abgrund geschlagene Brücke vom Urmenschen zum Übermenschen, vom Tiere zu Gott sei.

Das finstere Gesicht des Tieres ist der Erde zugewendet — doch das Tier hat auch Flügel, dem Menschen aber fehlen sie.

Die Offenbarung St. Johannis weissagt uns kurz vor dem Untergange der Welt, vor der Wiederkunft Christi die Erscheinung des Tieres, „das aus dem Meere steigen wird". Die erste Schlange, das weiseste unter allen das Paradies bewohnenden Tieren, „der alte Drache", die geflügelte Schlange, die die Menschen mit den Früchten des Baumes der Erkenntnis verführt hätte — „welchen Tages

Ihr davon esset, so werden Eure Augen aufgetan, und Ihr werdet sein wie Gott" — wird dem zweiten Tiere „seine Kraft und seinen Stuhl und große Macht" geben. — „Und der ganze Erdboden verwunderte sich des Tieres." — „Und beteten das Tier an und sprachen: Wer ist dem Tiere gleich? Und wer kann mit ihm kriegen?" — „Und es tat seinen Mund auf zur Lästerung gegen Gott, zu lästern seinen Namen und seine Hütte, und die im Himmel wohnen. Und ward ihm gegeben zu streiten mit den Heiligen, und sie zu überwinden. Und ihm ward gegeben Macht über alle Geschlechter und Sprachen und Heiden." — „Und tut große Zeichen, daß es auch macht Feuer vom Himmel fallen vor den Menschen." (Offenb. 13, 3, 4, 6—7, 13).

Der sich gegen den Himmel empörende Prometheus — der „Vorausblickende" — der Bruder der unterirdischen Titanen mit den Schlangenleibern, hat auch „das Feuer vom Himmel auf die Erde herabgeholt".

Nirgends erscheint vielleicht die alte semitische Furcht vor dem Tiere schärfer ausgeprägt als hier in der Offenbarung St. Johannis.

Dieses Tier muß aber doch irgendeine unerschöpfte Kraft besitzen, wenn es ihm gestattet ist, sich als Antichrist gegen Christus zu empören und wider Den, der die Welt besiegt hat, zu streiten. Es muß doch eine furchtbare, noch nicht offenbarte Weisheit und ein Wissen sein eigen nennen.

„Das Tier weiß alles!" behauptet der Onkel Jeroschka. Wenn auch nicht alles, so weiß es doch wenigstens etwas, was der Mensch nicht weiß; das Tier erinnert sich an etwas, was der Mensch bereits vergessen hat und woran er sich gar nicht mehr erinnern kann; das Tier besitzt ein gewisses unmittelbares, unschuldiges „jenseits von Gut und Böse" liegendes Wissen, ein gewisses nächtliches Sehen, ein Hellsehen, das wir in unserer groben und hochmütigen menschlichen Sprache „die Witterung des Tieres", seinen Instinkt, nennen.

Das Tier ist im Menschen eingeschlafen, vielleicht wird es aber einmal aufwachen, vielleicht steht noch der letzte Zweikampf des Menschen mit dem Tiere, des Gottmenschen mit dem Gott-Tiere bevor.

„Das Tier weiß alles! Dumm ist der Mensch! Dumm, dumm!" wiederholt Onkel Jeroschka zum Schlusse mehrmals und senkt nachdenklich den Kopf, — gerade so wie der Jüngling in der Erzählung des Greises Sossima.

Ist dieser Gedanke nicht der erste Wiegen- und zugleich der letzte Todesgedanke der Menschheit?

Jedenfalls ist dies der verborgenste Gedanke L. Tolstois — über das „Geschöpf Gottes", das „Bild des Tieres" im Menschenbilde, in menschlicher Gestalt, im „Ebenbilde Gottes", über das erste und letzte Tier. In diesem furchtbaren und dennoch so klaren Gedanken vereinigen sich alle titanischen Wurzeln, alle unterirdischen Quellen seiner Schöpfung. Hier muß man sie suchen, hier ist der Durch- und Ausgang in einen andern Abgrund, in einen andern Himmel.

„Hast Du auch Menschen getötet?" fragt Olenin den Onkel Jeroschka.

Plötzlich stützt sich der Alte auf beide Ellbogen und nähert sein Gesicht dem Olenins: „Teufel," schreit er ihn an, „was hast Du danach zu fragen? Davon muß man nicht sprechen. Eine Seele zugrunde richten ist schrecklich, ach schrecklich!"

Etwas früher im Laufe derselben Unterhaltung heißt es: „Aus seinen Träumereien erwachend, hob Jeroschka den Kopf empor und blickte aufmerksam nach den Nachtschmetterlingen, welche um die flackernde Flamme der Kerze flogen und hineingerieten. ‚Dummes Volk,' sagte er, ‚wohin fliegt ihr? Wie dumm, wie dumm!' Er erhob sich und suchte mit seinen dicken Fingern die Nachtschmetterlinge wegzujagen. ‚Du verbrennst dich ja, dummes Tier! Dahin kannst du fliegen, es ist noch Platz genug da', sagte er mit milder Stimme und bemühte sich, mit seinen kurzen Fingern das Tier sanft an den Flügeln zu ergreifen und es wegzubringen. ‚Du richtest dich selbst zugrunde, aber mir tust du leid!'"

In diesem Augenblicke verzieht sich wohl das Gesicht des Onkels Jeroschka, des Mörders der Tiere und Menschen, des alten Waldteufels, zu dem freundlichen Lächeln des Greises Sossima, dem Lächeln einer unbekannten, unbewußten und unbenannten Barmherzigkeit, die, wenn sie nicht von Christo selbst kommt, so doch jedenfalls ihm näher steht (wenn auch nur durch die Annäherung der Gegensätze) als diejenige, die sich ihrer selbst schon bewußt geworden ist und sich „christliche" Barmherzigkeit nennt.

Ja, Onkel Jeroschka „kennt" nicht nur, sondern er „bemitleidet" und „liebt" das Tier. Eben weil er es liebt, kennt er es auch. Er liebt auch den Keiler, dem er im Schilfe nachstellt und den er erlegen wird. Das ist ein rein arischer Widerspruch. Dem einfachen und

öden semitischen Geiste, der so korrekt und so unbarmherzig gerade ist, wie die Linie des Horizonts, ist er fremd und unverständlich.

L. Tolstoi kennt ebenso wie der Onkel Jeroschka das Tier, weil er es liebt.

Nach tausendjähriger semitischer Verwüstung und Absonderung hat dieser große Arier es zuerst gewagt, in einer kühnen Verbindung, einem Symbol die Tragödie des Tieres und des Menschen nebeneinanderzustellen. Der „stumme Blick“ aus den toten Augen Anna Kareninas und der „sprechende Blick“ des von Wronski getöteten Pferdes rufen die gleiche göttliche Gerechtigkeit an, das göttliche Antlitz, das im menschlichen Gesicht verdunkelt worden ist.

In „Krieg und Frieden“ betrachten die Jäger den gefangenen alten Wolf, der „den breitstirnigen Kopf hängen lassend, den hölzernen Stock im Rachen, mit großen, gläsernen Augen auf die ihn umringende Schar der Menschen und Hunde blickte. Wenn man ihn berührte, sah er, mit den gebundenen Füßen zuckend, zugleich wild und einfältig umher“. Das Tier sieht „einfältig“, geistlos und ohne Erbitterung auf die Menschen, seine Mörder, seinem Tode entgegen.

Ebenso „einfältig“ sieht Platon Karatajew dem Tode entgegen. Jeden Morgen und jeden Abend wiederholt er dasselbe: „Leg' mich hin, Herrgott, wie einen Stein und heb' mich auf wie ein Bretzelein“ . . . „Hingelegt und ausgestreckt — aufgestanden, ausgereckt.“ Er legte sich hin, streckte sich aus und starb — der Herr legt ihn hin wie einen Stein, der Herr wird ihn vielleicht auch aufheben wie ein Bretzelein. Karatajew weiß, sieht etwas, den letzten Punkt eines Kreises, etwas ihm Ähnliches, „vollständig Rundes“, das ihm die Einfalt im Leben und Tode verleiht — vielleicht dieselbe, von der gesagt ist: „Seid einfältig wie die Tauben.“ Der Wolf legte sich auch hin, streckte sich und starb.

Durch welche Qualen und Schrecken mußte sich der arme, kluge, philosophierende Fürst Andrei hindurchringen, um zu dieser übermenschlichen, göttlichen, tierischen Schlangenweisheit, zu diesem Karatajewschen „Taubenstandpunkt“ gegenüber Leben und Tod, zu dieser „vollkommenen Rundheit“ zu gelangen.

In einem ziemlich schwachen und wenig überzeugenden Artikel L. Tolstois „Die erste Stufe“, in der er Vegetarianismus und Enthaltsamkeit vom Fleischgenuß predigt, sind einzelne Stellen enthalten, Beschreibungen vom Sterben der Tiere, die zu dem Besten gehören, was L. Tolstoi geschrieben hat.

Eines Tages, als Leo N. Tolstoi mit einem Lastfuhrmann in der Nähe von Moskau bei einem Dorfe vorbeifuhr, sah er, wie man ein Schwein schlachtete. „Einer von den Leuten stach dem Schweine mit einem Messer in den Hals. Es schrie, riß sich los und lief blutüberströmt davon. Da ich kurzsichtig bin, sah ich nicht alles genau, ich sah nur den rosafarbenen, wie menschlichen Körper des Schweines und hörte das verzweifelte Gekreische; aber mein Fuhrmann gewahrte alle Einzelheiten und blickte unverwandt hin. Das Schwein wurde eingefangen, niedergeworfen und vollends abgestochen. Als das Geschrei verstummte, seufzte der Fuhrmann schwer: ‚Sollten Sie es wirklich nicht einmal vor Gott verantworten müssen?‘ sagte er vor sich hin."

Nach einigen Tagen besuchte Leo N. Tolstoi in Tula das Schlachthaus. „Es war ein heißer Julitag, die Arbeit war in vollem Gange; im Gebäude herrschte ein schwüler Geruch nach warmem Blute, der Fußboden war ganz braun und glänzend, in Vertiefungen desselben stand geronnenes, schwarzes Blut. Ich betrat das Gebäude und blieb an der Türe stehen. Ich blieb dort stehen, weil der Raum durch die hin- und hergeschobenen Schlachtstücke beengt war, weil das Blut unten floß und von oben herabtropfte und alle Fleischer, die sich hier befanden, damit besudelt waren, und auch ich, wenn ich mich näher hineingewagt hätte, sicher davon beschmutzt worden wäre. Einen aufgehängten Kadaver nahm man herab, einen andern schleppte man zur Türe, ein dritter, ein geschlachteter Stier, lag mit nach oben gestreckten weißen Beinen am Boden, und ein Fleischer häutete ihn mit starker Faust ab. Durch die mir gegenüberliegende Türe führte man gleichzeitig einen großen, roten Mastochsen herein. Zwei Männer zogen ihn; sie hatten ihn kaum hereingeführt, so bemerkte ich, daß ein Fleischer sich ihm näherte, ihm einen Dorn in das Genick setzte und darauf schlug. Der Ochse stürzte auf den Bauch, als ob ihm plötzlich alle vier Beine unter demselben fortgezogen wären, drehte sich dann sofort auf eine Seite und schlug mit den Beinen und dem ganzen Hinterkörper um sich. Ein anderer Fleischer warf sich, sich vor den herumschlagenden Beinen schützend, auf das Vorderteil, erfaßte die Hörner und drückte ihm so den Kopf auf die Erde; ein dritter Fleischer durchschnitt ihm mit einem Messer den Hals. Dunkelrotes Blut spritzte unter dem Kopfe hervor; ein schmutziger Bursche fing es in einem Blechgefäß auf. Während dieser ganzen Prozedur zuckte der Ochse unaufhörlich mit dem Kopf, als ob er sich erheben wollte, und schlug mit allen Vieren in der Luft herum.

Das Gefäß füllte sich rasch, aber der Ochse lebte noch immer, arbeitete heftig mit den Flanken und schlug mit Vorder- und Hinterbeinen um sich, so daß die Fleischer auf ihrer Hut sein mußten. Als das eine Gefäß gefüllt war, trug der Bursche dieses auf seinem Kopfe in die Albuminfabrik, ein anderer Bursche stellte ein zweites Gefäß unter, welches sich auch zu füllen begann. Immer noch arbeitete der Ochse mit den Flanken und schlug um sich. Als das Blut zu fließen aufhörte, hob ein Fleischer den Kopf auf und begann ihn abzuhäuten. Der Ochse schlug noch immer um sich. Der Kopf wurde bloß, rot mit weißen Streifen und nahm die Lage an, die die Fleischer ihm gaben, von beiden Seiten hing das Fell herab. Immer noch schlug der Ochse um sich. Einer von den Fleischern erfaßte ihn an einem Beine, brach es und schnitt es ab. Der Leib und die andern Beine zuckten noch leise. Man schlug auch die andern drei Beine ab und warf sie auf den Haufen, auf dem die einem und demselben Herrn gehörenden Ochsenbeine lagen. Dann schleppte man den Körper zur Winde, befestigte ihn an dem Querholze und hing ihn auf. Jetzt zuckte er nicht mehr. — Ich ging hierauf zu der Türe, durch welche die Tiere hineingeführt wurden. Hier sah ich alles näher und deutlicher. Ich sah hier auch, was ich von meinem ersten Platze aus nicht hatte beobachten können, wie die Tiere gezwungen wurden, durch die Türe zu gehen. Jedesmal, wenn man einen Ochsen aus der Einfriedigung führte und ihn an einem an seinen Hörnern befestigten Stricke zog, stemmte er sich dagegen, das Blut witternd, brüllte zuweilen und wich zurück. Zwei Menschen war es unmöglich, den Ochsen hineinzuzerren. Daher trat einer der Fleischer nach hinten, ergriff das Tier am Schwanz, drehte diesen, die Schwanzwurzel brechend, so daß die Knorpel krachten, und so ging der Ochse vorwärts."

Ein Stier wurde hereingeführt; es war ein „rassiges und hübsches junges, muskulöses und energisches schwarzes Tier mit weißen Abzeichen und Beinen". Er wehrte sich lange und entriß sich den Fäusten der Fleischer. Endlich gelang es, ihm den Dorn in den Nacken zu setzen. „Der Fleischer zielte, hieb zu, und das schöne lebensvolle Tier stürzte zu Boden, schlug mit Kopf und Beinen um sich, bis man ihm das Blut entzogen und den Kopf abgehäutet hatte. Nach fünf Minuten schon war der schwarze Kopf enthäutet, rot, die Augen, die noch vor kurzem in so schönem Glanze geleuchtet hatten, stierten verglast."

Auch die tote, auf dem Tische des Eisenbahnschuppens liegende Anna Karenina hat einen schönen blutigen Leib, noch „voll von dem kaum entflohenen Leben“, und „starre, nicht geschlossene Augen“, die „noch vor kurzem in so schönem Glanze geleuchtet hatten“.

Dann ging Leo Nikolajewitsch in die Abteilung des Schlachthauses, in der man das Kleinvieh, Hammel und Kälber, schlachtete. „Hier war die Arbeit schon beendet, und es waren nur noch zwei Fleischer anwesend. Der eine blies in das Bein eines schon geschlachteten Hammels Luft ein und schlug mit der flachen Hand den aufgetriebenen Leib, der andere, ein junger Bursche mit blutbespritzter Schürze, rauchte eine eingeknickte Zigarette. Ein Kerl, der wie ein verabschiedeter Soldat aussah, brachte ein an den Beinen gefesseltes schwarzes Lamm herein und legte es auf einen Tisch, wie auf ein Bett. Der Soldat, ersichtlich ein Bekannter der Fleischergesellen, begrüßte diese, knüpfte mit ihnen eine Unterredung an und fragte sie, wann ihnen ihr Meister einen freien Tag gäbe. Der junge Bursche mit der Zigarette trat mit dem Messer heran, wetzte es an der Tischkante und erwiderte, daß dies an den Feiertagen geschähe. Das lebende Lamm lag ebenso da, wie das tote, aufgeblasene, wackelte nur mit dem Schwänzchen, und seine Flanken bewegten sich stärker als gewöhnlich. Der Soldat drückte dem Lamm ohne Anstrengung den Kopf nieder, der junge Bursche erfaßte, ohne die Unterhaltung zu unterbrechen, den Kopf mit seiner linken Hand und schnitt die Kehle durch. Das Lamm warf sich hin und her, der Schwanz wurde steif und wackelte nicht mehr. Der junge Bursche, der auf das Ausfließen des Blutes wartete, zündete sich seine erloschene Zigarette wieder an; das Blut ergoß sich, und das Lamm fing an zu zucken. Die Unterhaltung ging ohne Unterbrechung ruhig weiter.“

„Und die Hühner und Kücken, die mit abgeschnittenen Köpfen, blutübergossen, komisch und schrecklich (hier ist wieder das Komische mit dem Schrecklichen verbunden, das Komische im Schrecklichen) alltäglich in Tausenden von Küchen herumspringen und mit den Flügeln schlagen?“

„Sollten sie dieses alles nicht zu verantworten haben?“ Diese Frage wiederholt sich unwillkürlich in der Seele jedes Lesers.

„Mensch, du bist der Beherrscher der Tiere — re delle bestie — denn deine tierische Wildheit ist die größte“, schreibt Leonardo da Vinci

in seinem Tagebuche*), auch ein großer Arier, der sich der Fleischkost enthielt und ein Freund jedes lebenden Geschöpfes war. Ein Florentiner Reisender des 16. Jahrhunderts erwähnt gelegentlich eines Besuches bei den buddhistischen Einsiedlern im Innern Indiens seinen Landsmann Leonardo, der ebenso wie diese „nicht gestatte, daß in seiner Anwesenheit einem lebenden Tiere, ja sogar einer Pflanze ein Schaden zugefügt würde".

Es gibt eine alte indische Legende: der böse Geist versuchte eines Tages Buddha, den Heiland der Welt; er verfolgte in der Gestalt eines Geiers eine Taube; diese flüchtete an die Brust Buddhas, der sie beschützen wollte, aber der Geier sprach zu ihm: „Mit welchem Rechte entziehst du mir meine Beute? Einer von uns muß sterben, entweder die Taube durch meine Krallen oder ich vor Hunger. Warum hast du Mitleid mit ihr, und nicht mit mir? Wenn du barmherzig bist und nicht willst, daß eins von uns beiden zugrunde gehe, so schneide dir aus deinem eigenen Körper ein Stück Fleisch, das dem der Taube an Größe gleichkommt." Eine Wage wurde gebracht, und auf die eine Schale ließ sich die Taube nieder. Buddha schnitt ein Stück Fleisch aus seinem Körper und legte es auf die andere Schale; aber die Wage blieb unbeweglich. Er warf Stück auf Stück dazu, zerschnitt sich seinen ganzen Körper, so daß das Blut in Strömen floß und die Knochen sich entblößten, aber die Wage blieb immer noch unbeweglich. Mit der letzten Anstrengung seiner Kräfte näherte er sich der Schale und warf sich selbst hinein. Da senkte sie sich, und die Schale der Taube stieg empor.

Dem modernen europäischen Empfinden erscheint diese Legende ungeheuerlich, ja unsinnig in ihrer Maßlosigkeit. Aber es liegt ein tiefer Sinn in ihr: man kann jemand nur retten, wenn man nicht bloß einen Teil, sondern sich selbst ganz für ihn hingibt.

Aus diesem alten, grenzenlosen arischen Mitleiden für das lebende Tier entstand der Buddhismus und zerstörte wie eine die Dämme niederreißende Überschwemmung das festeste und versteinertste aller Kulturgebäude, die es jemals auf der Welt gegeben hat — die Kasten, die mit ihren unbarmherzigen Schranken zwischen dem Brahmanen und dem Paria einen ebenso großen Abstand schufen, wie zwischen Gott und Tier.

---

*) Mereschkowski, Leonardo da Vinci. Deutsch von C. v. Gütschow. Berlin 1919, Karl Voegels Verlag G. m. b. H. 88. Tausend.

Blutvergießen, Tötung unzähliger Tiere, gleichsam ein grausiges Schlachthaus, „wo das Blut unten fließt und von oben herabtröpfelt", — das ist der dem „eifrigen" Gotte wohlgefällige Dienst, dem „wie das Feuer verschlingenden" Gotte der Semiten — das ist der „dem Herrn angenehme Wohlgeruch". Alle Stämme und Völker der Erde sind weiter nichts als das zum Opfer dienende „Fleisch". „Ich habe sie gekeltert in meinem Zorn, und zertreten in meinem Grimm. Daher ist ihr Blut auf meine Kleider gespritzt, und ich habe all mein Gewand besudelt" (Jes. 63, 3). Die letzte schrecklichste Härte dieser Religion ist das Warten auf den Messias, der mit Macht und großem Ruhme auf den Wolken dahinschreiten und die Lebendigen und Toten richten wird. Er ist der König von Israel; Er wird an den Völkern die Bedrängnis und das Elend des Volkes Gottes rächen, sie knechten oder sie gänzlich vernichten und für ewige Zeiten auf Zions Throne herrschen.

Und der Messias kam. Wo aber ist sein Reich, seine Kraft und seine Herrlichkeit? Da ist Er, der Sohn des armen nazarenischen Zimmermanns, in der Höhle zu Betlehem, in der Krippe, unter den demütigsten Menschen und Tieren. Und der Geist Gottes, vor dessen Angesicht „das Erdreich erschrickt und Berge zerschmelzen wie Wachs" (Ps. 97), läßt sich in der Gestalt einer Taube auf Ihn herab. Und der König zieht unter Hosiannarufen in Zion ein, nicht schrecklich, sondern „sanftmütig und reitet auf einer Eselin und auf einem Füllen der lastbaren Eselin" — auf das erfüllt würde, was gesagt ist durch den Propheten. Die Tiere haben ihre Höhlen und die Vögel ihre Nester, aber der König Israels hat nichts, wo Er sein Haupt niederlegen kann. Und Er lehrt den Menschen die Einfalt und Weisheit der Tiere und Pflanzen. Seid klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben. „Sehet die Vögel unter dem Himmel an: sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheunen und euer himmlischer Vater nähret sie doch. Schauet die Lilien auf dem Felde, wie sie wachsen: sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht. Ich sage euch, daß auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht bekleidet gewesen ist wie derselben eins" (Matth. 6, 26, 28—29). Er will keine Opfer, sondern nur Barmherzigkeit. Er selbst stirbt wie ein Opfer, wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird, stumm in den Händen seiner Henker.

Hier, auf der höchsten Stufe angelangt, erleidet das Semitentum eine Krise und macht eine Schwenkung zum Ariertum. Von der aus-

gebrannten toten Wüste Israels, wo nur der Rauch der letzten Opfer zum Himmel emporsteigt — zum blühenden Garten Gottes, zum neuen Paradiese mit seinen Weinreben, Vögeln, Ähren, weißen Lilien, weißen Tauben neben klugen Schlangen, all den vielgestalteten, vielsprachigen Geschöpfen Gottes, mit allem Lebenden, Tierischen und Pflanzlichen — welche unglaubliche Schwenkung von der Ertötung zur Auferstehung des Fleisches!

Es ist, als ob das Semitentum, nachdem es die äußerste Grenze, die höchste Spitze seiner Entwicklung erreicht hat, sich selbst durchbrechen, überwinden und zu seinem Ursprunge zurückkehren müsse; als ob die zwei entgegengesetzten Genien der Weltkultur, der semitische und der arische Geist, der Geist des Todes und der des Lebens, durch alle Jahrhunderte und Völker hindurch sich nacheinander gesehnt, einander entgegengestrebt hätten, und nun, wie zwei Pole, zwei Hälften, zwei Geschlechter sich gefunden hätten zur letzten Vereinigung, in einem Symbol, einem Funken, der, auflodernd, den Weltenbrand entzünden soll.

Das Tier des Antichrist „macht Feuer vom Himmel fallen" (Offenb. 13, 13.). Und Christus sagt: „Ich bin kommen, daß ich ein Feuer anzünde auf Erden; was wollte ich lieber, denn es brennete schon!"

Aber auch in diesem Feuer, in dieser Brunst, in der die ganze Welt verbrennen muß, bleibt die irdisch-überirdische Frische der galiläischen Lilien unverwelkt. Was für ein Geheimnis liegt in dem Wohlgeruche der weißen Lilien im Wohlgeruche des lilienweißen auferstandenen Fleisches?

Kein Arier ist, wenn auch unbewußt, nur durch seine Fähigkeit, im Dunkel zu sehen, durch seine Hellsehergabe, diesem Geheimnisse des sich vereinenden Geistes und Fleisches — dem Mysterium des geistigen Leibes so nahe gekommen, wie Tolstoi.

In seiner Erzählung „Drei Tode" fällt ein Bauer am frühen Morgen Holz: „In der Stille erscholl ein eigentümlicher, der Natur fremder Ton und erstarb am Saume des Waldes. Einer der Baumgipfel erzitterte, und die saftigen Blätter begannen zu flüstern. Die Axthiebe unten erklangen immer dumpfer und dumpfer, die saftigen weißen Späne flogen auf das tauige Gras, ein leichtes Knistern ertönte zugleich mit den Schlägen. Der Baum zuckte mit seinem ganzen Leibe zusammen und richtete sich rasch auf, in seinen Wurzeln ängstlich schwankend. Einen Augenblick blieb alles ruhig; doch wieder neigte sich der Baum, ein Krachen erscholl in seinem Stamme, der Gipfel stürzte auf die feuchte Erde, in seinem Sturze Zweige und Äste zerbrechend. Die

Klänge der Axthiebe und der Schritte verstummten. Die Grasmücke stieß einen Pfiff aus und flog höher. Der Zweig, den sie mit ihren Flügeln berührt hatte, schwankte einige Augenblicke und erstarb wieder wie alle andern mit allen seinen Blättern. In der neu entstandenen Lichtung prangten die Bäume mit ihren unbeweglichen Blättern noch freudiger als vordem."

Die endlosen Todesgedanken und Qualen des Fürsten Andrei, der schlechte Geruch, der Schmutz, der furchtbare Schrei Iwan Iljitschs: „Ich will nicht, ich will nicht!" und dieses schweigsame Schwanken, dies Erstarren der Äste des gefällten Baumes — wie wird das Bild immer friedlicher bei diesem stufenweisen Hinabsteigen vom Menschen zum Tiere, vom Tiere zur Pflanze, von der Pflanze zu der am Himmel zerfließenden Wolke — immer stiller, stiller, stiller, bis zur letzten Ruhe! Aber auch dort kein Nichts, sondern der Anfang eines neuen Daseins, der Ausgang zu einem andern Himmel, „eine namenlose Dämmerung, die schöner ist als das hellste Licht", wie es bei Plotinus heißt. „In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden", antwortet Faust dem Mephisto, indem er mit dem Schlüssel zum Reiche der Mütter in den Abgrund versinkt.

Die Vögel unter dem Himmel, die Lilien auf dem Felde wissen etwas, erinnern sich an etwas, was der Mensch schon seit langem vergessen hat. Die Lilien arbeiten nicht und spinnen nicht, aber auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit war nicht so bekleidet als derselben eine. Die Bäume denken nicht und leiden nicht, aber auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit starb nicht so wie jeder von ihnen.

„Fünf Jahre lang lag unser Garten wüste," erzählt L. Tolstoi; „ich nahm Tagelöhner mit Äxten und Spaten an und begann selbst mit ihnen im Garten zu arbeiten. Wir hieben und schnitten das dürre und wilde Holz, die überflüssigen Sträucher und Bäume heraus; Pappeln und Faulbeerbäume waren am wildesten aufgeschossen und erdrückten die andern Bäume. Die Pappel treibt zu starke Wurzelfasern; man kann sie nicht ausgraben, sondern muß die Wurzeln zerhacken. Jenseits des Teiches stand eine Riesenpappel, die zwei Männer kaum umspannen konnten, inmitten einer Wiese, die von den Ausläufern der Pappel durchsetzt war; ich befahl, diese Ausläufer auszuroden, damit der Platz freundlicher aussehe und die Pappel mehr Luft bekomme, glaubte ich doch, daß diese jungen Bäume, von der großen Pappel abstammend, dieser den Saft entzögen. Als wir diese jungen Pappeln umhieben,

tat es mir oft leid, mit ansehen zu müssen, wie man ihre saftigen Wurzeln unter der Erde durchhieb und wir zu Vieren an einem Bäumchen zogen, ohne es herausreißen zu können. Mit allen Kräften leistete es Widerstand und wollte nicht sterben; ich dachte mir: augenscheinlich müssen die Bäume leben, wenn sie so zähe am Leben hängen. Aber sie mußten gefällt werden, und ich fällte sie. Nachher, als es schon zu spät war, sah ich ein, daß es gar nicht nötig gewesen wäre, sie zu vernichten. Ich hatte gedacht, daß die Ausläufer dem alten Baume den Saft entziehen, aber es war gerade das Gegenteil der Fall. Während ich die jungen Bäumchen fällte, starb die alte Pappel schon ab. Als der Baum, der sich in zwei Äste gespalten hatte, wieder ausschlug, sah ich, daß der eine Ast blätterlos war; während desselben Sommers noch starb er ganz ab. Er war schon lange Zeit im Absterben begriffen gewesen, hatte es gewußt und sein Leben auf die Ausläufer übertragen; daher waren letztere auch so rasch emporgewachsen. Ich aber wollte ihn retten und erschlug alle seine Kinder."

Die Pflanze ist klüger als der Mensch. „Dumm ist der Mensch, dumm, dumm!" wiederholt der alte Waldteufel, der Onkel Jeroschat mehrmals und senkt nachdenklich den Kopf. „Liebet die Tiere, liebet die Pflanzen," sagt der Greis Sossima, „jedes Blatt strebt zum Worte, singt Gottes Ruhm, weint zu Christo, es tut dies unbewußt durch das Geheimnis seines schuldlosen Lebens".

„Ein Faulbeerbaum war mitten im Haselgesträuch emporgewachsen und erstickte die benachbarten Sträucher. Lange überlegte ich mir, ob ich ihn umhauen sollte oder nicht; er tat mir leid. Der Faulbeerbaum wuchs nicht als Strauch, sondern als Baum, hatte fünf Zoll im Durchmesser und eine Höhe von über zwanzig Fuß. Er war verzweigt und buschig und mit leuchtend weißen, wohlriechenden Blüten bedeckt. Von weitem schon spürte man den Duft. Ich hätte ihn nicht gefällt, aber einer meiner Arbeiter, dem ich schon früher anbefohlen hatte, alle Faulbeerbäume auszuroden, hatte ihn in meiner Abwesenheit bereits angehauen. Als ich dazu kam, hatte er schon eine Kerbe von etwa drei Zoll Tiefe hineingeschlagen, und der Saft quoll bei jedem Hiebe unter der Axt hervor. ‚Dabei ist nichts mehr zu machen; es scheint sein Schicksal zu sein', dachte ich mir, nahm selbst die Axt zur Hand und half dem Arbeiter. Eine jede Arbeit zu verrichten, macht Freude; auch Bäume zu fällen, ist eine Lust — erst schräge, dann

gerade mit der Axt hineinzuschlagen, um die Kerbe zu erlangen und so immer tiefer in den Baum zu dringen, ist ein wahres Vergnügen. Ich hatte meine Bedenken wegen des Faulbeerbaums bereits ganz vergessen und dachte nur daran, ihn zu fällen. Schließlich legte ich die Axt nieder und stemmte mich mit dem Arbeiter gegen den Stamm, um ihn umzubrechen. Wir bogen ihn hin und her, der Baum erzitterte mit seinen Blättern; Tau tropfte auf uns hernieder, und weiße, wohlriechende Blüten überrieselten uns. In diesem Augenblicke schien es mir, als ob mitten im Baume etwas schrie — wir stemmten uns wieder an; nun klang das Knacken des Stammes ganz wie Weinen; der Baum fiel. Er spaltete sich am Anhiebe, schwankte und fiel mit Zweigen und Blüten auf das Gras. Zweige und Blüten zitterten nach dem Fall und erstarrten.

‚Ach, was für eine schlimme Sache,' sagte der Arbeiter, ‚es tut einem herzlich leid.' Mir aber wurde so traurig zumute, daß ich schnell zu den andern Arbeitern ging."

Wir müssen mit dem Menschen, mit dem Tiere, mit dem Baume, mit allem Mitleid haben; denn alles ist ein lebendes animalisches Ganzes, ein Geschöpf Gottes. Aber was soll man machen? Es ist sündhaft, Fleisch zu essen. — „Die Tugend ist unvereinbar mit den Beefsteaks", sagt der Vegetarier L. Tolstoi — man darf sich nur mit unschuldiger Pflanzenkost nähren. Aber auch die Pflanzen erregen unser Mitleid. „Es schien, als ob mitten im Baume etwas schrie; das Knacken klang wie Weinen" . . . „Es tut einem herzlich leid!" . . . „Sollten sie das nicht wirklich noch einmal zu verantworten haben?" — „Nein, sie haben es nicht zu verantworten", tröstet der Vegetarier. Es ist unsinniges, maßloses, buddhistisches Mitleid. Erschien aber in früheren Jahrhunderten das Mitleid mit den Tieren nicht auch unsinnig und maßlos?

Vielleicht wird eine Zeit kommen, wo alle Menschen der Fleischkost und der blutigen Metzelei der Tiere entsagen werden. Aber auch dann wird das Mitleid nicht aufhören, die Menschen zu quälen, gerade dann wird sein Feuer mit noch nie dagewesener Stärke auflodern. Keinerlei Erfüllung äußerer Pflichten, auch keine sittliche Handlung, kein Opfer werden imstande sein, dieses Feuer — „Ich bin kommen, daß ich ein Feuer anzünde auf Erden; was wollte ich lieber, denn es brennete schon!" sagt Christus (Luk. 12, 49) — diese letzte Feuersbrunst, durch die die Erde vernichtet werden wird, zu verlöschen.

Leben heißt: andern Tod bereiten. „Wir bereiten unser Leben durch den Tod anderer" — „Facciamo la nostra vita delle altrui morte", sagt Leonardo da Vinci. Das Ziel der Liebe ist das Lebensziel selbst, ist das Ende der Welt. Und die Welt geht diesem Ende entgegen.

„Die Tugend ist unvereinbar mit den Beefsteaks" — in diesen Worten drückt sich ein ebenso knechtisches Gesetz aus, wie jenes, das den eifernden, alles verschlingenden Gott mit blutigen Opfern zu versöhnen befiehlt. „Ich habe Wohlgefallen an Barmherzigkeit und nicht am Opfer", spricht der Herr durch den Mund des wahren Vorläufers Christi, des Propheten Hosea. Gott verlangt keine Opfer, sondern will nur Barmherzigkeit. Das ist kein Gesetz mehr, sondern Freiheit.

Wenn sich die Menschen einst der Fleischkost enthalten werden, so nicht, weil es so sein muß, sondern nur, weil sie es so wollen, weil ihr Herz sie freiwillig und unaufhaltsam dazu treibt; nicht weil das Gesetz es so will, sondern die Freiheit. Und die Welt geht dieser Freiheit, diesem Ende entgegen.

Nein, dem maßlosen, buddhistischen Mitleid L. Tolstois für jedes Geschöpf Gottes entspringt nicht irgendeine sittliche Handlung, nicht irgendein neu scheinendes, tatsächlich aber altes Gebot, keine äußerlich bindende Pflicht, kein Gesetz — in der Art der „vier Lebensaufgaben" oder des Verzichts auf Fleisch oder Tabak — sondern eine wirklich neue, tiefe, tragische und religiöse Anschauung.

„Wann habe ich angefangen?" fragt er in einem Bruchstücke seiner „Ersten Erinnerungen". „Wann habe ich zu leben begonnen? Habe ich denn damals nicht gelebt, als ich sehen, hören, verstehen und sprechen lernte; als ich schlief, an der Mutterbrust sog und sie küßte, lachte und der Mutter Freude bereitete? Ich habe gelebt und glücklich gelebt. Habe ich mir nicht damals alles das angeeignet, wodurch ich jetzt lebe? Habe ich mir da nicht so vieles und so rasch angeeignet, daß ich in meinem ganzen späteren Leben auch nicht einmal den hundertsten Teil davon hinzugefügt habe? Vom fünfjährigen Knaben bis zu mir ist nur ein Schritt. Vom Neugeborenen bis zum fünfjährigen Kinde ist eine schreckliche Entfernung. Vom Embryo bis zum Neugeborenen — ein Abgrund. Vom Nichtsein aber bis zum Embryo ist kein Abgrund mehr, sondern das Unerforschliche."

Das ist jenes Unerforschliche, der dunkle, tiefe Abgrund, der vormenschliche Strudel alles Lebendigen, Tierischen und Pflanzlichen

(„Sehet die Lilien auf dem Felde, wie sie wachsen“), der L. Tolstoi immer anzog, an sich lockte. So tief, so furchtlos wie er hat noch niemand in diesen Abgrund, in dieses letzte Geheimnis des Fleisches und Blutes hinabgeschaut.

Das Geheimnis, das Sakrament des Fleisches und Blutes! Als der Heiland dieses Geheimnis seinen Jüngern offenbarte, erschreckte und ärgerte es sie. „Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn am Jüngsten Tage auferwecken. Denn mein Fleisch ist die rechte Speise, und mein Blut ist der rechte Trank.“ ... „Das ist eine harte Rede, wer kann sie hören? Ist dieser nicht Jesus, Josephs Sohn, des Vater und Mutter wir kennen? Wie spricht er denn? Wie kann dieser uns sein Fleisch zu essen geben?“ ... „Von dem an gingen seiner Jünger viele hinter sich und wandelten hinfort nicht mehr mit ihm“ (Joh. 6).

Aber derjenige, der von dieser harten Rede am meisten betroffen war, blieb bei ihm. „Habe ich nicht euch zwölfe erwählet? Und eurer einer ist ein Teufel. Er redete aber von dem Judas, Simons Sohn, Ischarioth; derselbe verriet ihn hernach und war der Zwölfen einer.“

War wohl Judas von Anfang an ein Teufel? Wenn er es gewesen sein sollte, warum hat der Heiland ihn erwählet? — Hier ist ein Geheimnis, zu dem der Schlüssel verlorengegangen ist. Wir können nur vermuten, daß Judas die Verkörperung des alten, reinen semitischen Geistes war, der Hüter des Gesetzes, von dem der Herr gesagt hat: „Ich bin nicht gekommen aufzulösen, sondern zu erfüllen“, der Hüter der Schätze des Alten Testaments. Er erwartete den König Israels, der in Kraft und Herrlichkeit daherkommen würde, den Sohn des Gottes, für den alle Stämme und Völker nur blutige Opfer für das verheerende Feuer seines Zornes sein würden. Als er aber hörte, daß Gott selbst zum Opfer würde, daß der König Israels ein stummes Lamm in den Händen seiner Henker wäre, sein Fleisch eine Speise, sein Blut ein Trank für alle Völker, alle „Kreaturen“ sei — welch eine Lästerung des Allerheiligsten mußte ihm dies erscheinen! Es hätte der dreißig Silberlinge nicht bedurft, um in ihm die Ansicht reifen zu lassen: es sei besser, daß ein Mensch unterginge, als das ganze Volk Gottes, ganz Israel, als daß die Erlösung der Welt vereitelt werde. Um die Welt zu retten, verriet Judas den Menschensohn.

Er nahm das Sakrament des Fleisches und Blutes nicht an, weil er nicht begreifen konnte, daß Geist und Wort Fleisch und Blut

sein können. Die andern nahmen es an, aber begriffen ebensowenig, daß Fleisch und Blut Geist und Wort sein können. Der Heiland hat Wasser in Wein und Wein in Blut verwandelt. Verwandelt sich nicht in den darauffolgenden Jahrhunderten des asketischen Christentums das Blut in Wein, der Wein in Wasser, der heilige Leib in körperlose Heiligkeit, das geistige Fleisch in fleischlose Geistigkeit, die Auferstehung des Fleisches in Abtötung des Fleisches? Vollzieht sich hier nicht der zweite Verrat, der dem ersten gleicht? Und ist nicht infolge dieses Verrates das verborgene Angesicht heute noch durch das sichtbare verfinstert? Und wer hat es vollständig erkannt, was beim letzten Abendmahl im heraufziehenden Schatten Golgathas dieser Wohlgeruch — nicht mehr der galiläischen Lilien, sondern Seines Fleisches, nicht mehr des Rebensaftes, sondern Seines Blutes — bedeutet? „Das ist eine harte Rede, wer kann sie hören?“ Murren und ärgern sich nicht seine Jünger noch bis heute? „Selig ist, der sich nicht an mir ärgert“ (Matth. 11, 6). „Und sie verstanden das Wort nicht, das er mit ihnen redete“ (Luk. 2, 50). Bleibt nicht das letzte, schreckliche und „Ärgernis erregende“ Geheimnis des größten Symboles von allen, die die Menschheit hatte, hat und haben wird — das Geheimnis der Vereinigung des Geistes und des Wortes mit dem Fleische und dem Blute — immer noch dunkel?

Wenn jemals der religiöse Durst der Menschen sie wieder zu der einzig stillenden Quelle hintreibt, dann werden die Menschen sich vielleicht daran erinnern, daß L. Tolstoi, wenn auch nicht bewußt, oft sogar im Gegensatze zu seinem Bewußtsein, denselben Weg zu demselben Symbol geschritten ist.

In unserm Zeitalter des allgemeinen Götzendienstes vor dem fleischlosen Geiste oder vor dem seelenlosen Fleische hat er, wenn auch dunkel, die Tiefe der religiösen Erkenntnis geahnt, in der sich in der Religion, wie den Alten in der Kunst, die Heiligkeit jedes Leibes, die Geistigkeit alles Fleisches offenbarte.

Das ist der Grund, weshalb er mit anscheinend zynischer Grausamkeit, tatsächlich aber mit schamhaftem Mitleid den Menschen von allem Menschlichen entblößt; er sucht in ihm das Tierische, um das Tierische zum Göttlichen zu erheben. In dieser letzten unterirdischen Tiefe, in diesem, wie er sich selbst ausdrückt, „Abgrunde“ dieser „Unerforschlichkeit“ alles Lebenden, Tierischen, Pflanzlichen, dem Wachstum Unterworfenen erblickt er schon jenes Licht, das ihn zu dem Ausgange in die andere Hälfte der Welt, in den andern Himmel leitet.

Es ist, als bedürfte es nur noch eines Schrittes, nur noch einer letzten Anstrengung, und der unterirdische Ausgang täte sich ihm endgültig auf; er würde erkennen, daß „der Himmel oben und der Himmel unten“ ein und derselbe Himmel ist, daß das Geheimnis des Fleisches und das des Geistes — ein und dasselbe Geheimnis ist.

Aber diesen Schritt tat er nicht — die Kräfte versagten, Angst ergriff ihn, Sehnsucht nach dem überirdischen Himmel, und er kehrte um und floh von dem, was ihm „Heidentum“ schien, zu dem, was ihm „Christentum“ scheint, von dem „geistigen Körper“ zu der körperlosen Geistigkeit, von dem heiligen Fleische zu der fleischlosen Heiligkeit, von der Auferstehung des Fleisches zur Abtötung des Fleisches. Alles, was er in seinem schöpferischen Hellsehen erschaffen, wollte er durch seine Erkenntnis vernichten.

Aber wenn er es auch selbst nicht sieht, so sehen wir es an seiner Statt, und die nach uns kommen, werden es noch deutlicher sehen, daß L. Tolstoi dem Geheimnisse Christi wahrhaft nahestand, nicht damals, als er sich für einen Christen hielt, sondern als er am wenigsten an das Christentum dachte. Nicht das stotternde Lallen des Greises Akim rührt an dieses Geheimnis, sondern die stummen Gedanken des Onkels Jeroschka über das „Geschöpf Gottes“, über das „Tier“, das „alles weiß“, über die Weisheit der Vögel unter dem Himmel und der Lilien auf dem Felde. Nur durch das Göttliche im Tierischen streift er das Göttliche im Menschen — nur durch das Gott-Tier streift er den Gottmenschen.

„Jedem wahren Künstler“, sagt L. Tolstoi, „geht es wie dem Bileam, der verfluchte, was er segnen wollte, und segnete, was er verfluchte — und beide Male das segnete und verfluchte, was wirklich Segen und Fluch verdiente. Denn er tat nicht das, was er wollte, sondern was er mußte.“

Gerade so ist es auch mit L. Tolstoi, dem Dichter: sein ganzes Leben hindurch fluchte er, wo er segnen, und segnete, wo er fluchen wollte. Er tat nicht das, was er wollte, sondern das, was er mußte. In dem, worin er seine Schande und seine Sünde sieht — liegt sein ewiger Ruhm und seine Rechtfertigung.





Fünftes Kapitel.

Wenn wir in der Literatur aller Jahrhunderte und aller Völker einen Künstler finden wollten, der den größten Gegensatz zu L. Tolstoi bildete, so mußten wir auf Dostojewski hinweisen.

Ich sage entgegengesetzt, nicht aber fernstehend oder fremd, denn sie berühren sich oft, stimmen sogar oft überein, nach dem Gesetze der sich berührenden Gegensätze, der gegenseitigen Anziehungskraft zweier Pole ein und derselben Kraft.

Die „Helden" L. Tolstois sind, wie wir gesehen haben, weniger Helden als Opfer; ihre noch nicht völlig entwickelte menschliche Persönlichkeit wird durch das Elementare verschlungen. Und da es hier keinen einigen, alles beherrschenden Heldenwillen gibt, so gibt es auch keine einige und einigende tragische Handlung — nur einzelne tragische Knoten, einzelne Wellen, die in endloser Bewegung sich heben und senken, die nicht durch innere Strömungen, sondern nur durch äußere Gewalten erregt werden. Das Gewebe des Werkes, wie auch übrigens das Gewebe des Lebens selbst, hat keinen Anfang und kein Ende.

Bei Dostojewski ist die menschliche Persönlichkeit überall bis zur letzten Schranke entwickelt; sie wächst und formt sich aus den dunkeln, animalisch-elementaren Wurzeln zur höchsten Vollendung, zu den höchsten, lichtesten Gipfeln der Geistigkeit empor. Überall ein Kampf des Heldenwillens: mit dem Elemente der sittlichen Pflicht und des Gewissens — bei Raskolnikow; mit dem Elemente der verfeinerten und bewußten Wollust — bei Swidrigailow und Wersilow, der ursprünglichen und unbewußten — bei Rogoschin; mit dem Elemente des Volkes, des Staates, der Politik — bei Peter Werchowenski, Stawrogin, Schatow; endlich mit dem Elemente der metaphysischen und religiösen Geheimnisse — bei Iwan Karamasow, beim Fürsten Myschkin, bei Kirillow. Durch den Schmelzofen dieses Kampfes, durch das Feuer

der glühenden Leidenschaften und der noch glühenderen Erkenntnis hindurchgehend, bleibt der Kern der menschlichen Persönlichkeit, das innere Ich unversehrt und enthüllt sich. „Ich bin verpflichtet, meinen freien Willen durchzusetzen“, sagt in dem Romane „Die Dämonen“ Kirillow, für den der Selbstmord — angeblich die äußerste Selbstverneinung — die äußerste Selbstbetätigung der Persönlichkeit, die höchste Stufe des „freien Willens“ bedeutet. — Alle Helden Dostojewskis könnten dasselbe von sich sagen: zum letztenmal widersetzen sie sich den sie verschlingenden Elementen, sie bekräftigen ihr eigenes Ich, ihre Persönlichkeit, „sie setzen ihren freien Willen“ in ihrem Untergange selbst durch. In diesem Sinne ist auch die christliche Ergebenheit des Idioten, Aljoscha Karamasows, des Greises Sossima ein unüberwindliches Widerstreben gegen die sie umgebende heidnische, unchristliche, antichristliche Welt, eine Ergebung in den göttlichen, nicht den menschlichen Willen, das heißt eine umgekehrte Form des Eigenwillens, da ja auch ein Märtyrer, der für seinen Glauben, seine Wahrheit, seinen Gott stirbt, auch ein Held ist. Er bekräftigt seine innere Freiheit gegenüber der äußeren Gewalt, er setzt „seinen freien Willen durch“.

Dem Überwiegen des heldenhaften Kampfes entsprechend sind die Hauptwerke Dostojewskis eigentlich gar keine Romane, keine Epen, sondern Tragödien.

„Krieg und Frieden“, „Anna Karenina“ sind wirkliche Romane, echte epische Schöpfungen. Hier liegt, wie wir bereits gesehen haben, der künstlerische Schwerpunkt nicht im Dialoge der handelnden Personen, sondern in der Erzählung — nicht in dem, was sie reden, sondern in dem, was über sie geredet wird, nicht in dem, was wir hören, sondern in dem, was wir sehen.

Bei Dostojewski ist es gerade umgekehrt: der erzählende Teil steht in zweiter Linie, dient nur zum architektonischen Aufbau des ganzen Werkes. Dieses fällt einem schon beim ersten flüchtigen Lesen auf: die Erzählung ist immer in ein und derselben eiligen, zuweilen ganz flüchtigen Sprache geschrieben, bald ermüdend in die Länge gezogen, verwickelt und mit Einzelheiten überbürdet — bald zu gedrängt und zusammengeballt. Die Erzählung ist nicht der Text, sondern gleichsam eine Reihe von Erläuterungen in Klammern, Bühnenanweisungen, die den Ort und die Zeit der Handlung, die vorhergehenden Ereignisse, die Umgebung und das Äußere der handelnden Menschen beschreiben; sie ist der Aufbau der Szene, der notwendigen

Theaterdekoration. Erst wenn die handelnden Personen auftreten und zu sprechen beginnen, fängt das Drama an. Im Dialoge konzentriert Dostojewski seine ganze künstlerische Darstellungskraft; im Dialoge knüpft und löst sich alles bei ihm. Daher kommt in der Literatur unserer Tage auch niemand Dostojewski in der meisterhaften Führung des Dialogs gleich.

Lewin redet die gleiche Sprache wie Pierre Besuchow oder der Fürst Andrei, wie Wronski oder Posdnyschew; Anna Karenina wie Dolly, Kitty, Natascha. Wenn wir nicht wüßten, worüber gesprochen wird, so könnten wir an der Sprache, am Klange der Stimme, sozusagen mit geschlossenen Augen, keine Person von der andern unterscheiden. Es gibt allerdings einen Unterschied zwischen der Sprache des gemeinen Volkes und der der Aristokratie, aber das ist kein innerer, persönlicher, sondern nur ein äußerer, durch den Stand bedingter Unterschied. Im Grunde ist die Sprache aller handelnden Personen bei L. Tolstoi ein und dieselbe oder fast die gleiche. Es ist die Umgangssprache, vielleicht sogar der Klang der Stimme Leo Nikolajewitschs selbst, entweder im Gewande des Gutsherrn oder dem des Bauern. Diese Tatsache fällt nur deshalb so wenig auf, weil in seinen Werken nicht das wichtig ist, was die handelnden Personen reden, sondern wie sie schweigen oder vor Schmerz und Leidenschaft schreien, stöhnen, ächzen, heulen, winseln, grunzen. Wichtig sind nicht die menschlichen Worte, sondern die halb tierischen, unartikulierten Laute, Klangbildungen, wie das „i piti, piti, piti, i titi“ in den Phantasien des Fürsten Andrei oder das „brummende“: „A-a-a! A-a-a!“ Wronskis über dem getöteten Pferde oder das heulende „Ooooo! o! Ooooo!“ Anatols über seinem eigenen abgeschnittenen Bein, oder das „U-u!“ der Todesangst des Iwan Iljitsch. Die Wiederholung derselben Vokale „a, o, u“ genügt, um die allerverwickeltsten, schrecklichsten, erschütterndsten, seelisch-körperlichen Gefühle und Empfindungen wiederzugeben.

Bei Dostojewski kann man gleich an den ersten Worten, nicht an ihrem Inhalte, sondern am Klange der Stimme, sofort erkennen, ob Fedor Pawlowitsch Karamasow oder der Greis Sossima, Raskolnikow oder Swidrigailow, Fürst Myschkin oder Rogoschin, Stawrogin oder Kirillow redet. In der eigentümlich gewundenen, gar nicht russisch erscheinenden Sprache des Nihilisten Kirillow spürt man etwas Besonderes, Schauerliches, Prophetisches, zugleich aber Krankhaftes, Gezwungenes, an epileptische Anfälle Erinnerndes — dasselbe, was in

der schlicht volkstümlichen, echt russischen Redeweise des Fürsten Myschkin enthalten ist. Wenn Fedor Pawlowitsch Karamasow plötzlich ganz lebhaft wird und schmatzend zu seinen Söhnen sagt: „Ach, Ihr Kinder! . . . Kinderchen, ihr meine kleinen Ferkelchen . . . In meinem ganzen Leben hat es für mich keine laiderons gegeben — selbst die vieilles filles, selbst in ihnen entdeckt man zuweilen so etwas, daß man die Augen aufreißt . . . Die Barfüßigen und die laiderons muß man vor allem zuerst in Erstaunen setzen. Ja, so muß man es machen. In Erstaunen muß man sie setzen, bis zum Entzücken, bis zum Hingerissensein, bis zur Verschämtheit darüber, daß ein solcher Herr sich in eine solche Schmutzliese habe vergaffen können" — so sehen wir nicht allein die Seele des Alten, sondern auch seine fetten, zitternden Halsknorpel, seine feuchten, feinen Lippen, aus denen der Speichel hervorsprudelt, seine winzigen, schamlos alles durchdringenden Augen, sein ganzes Raubtiergesicht, das Gesicht „eines alten Römers aus der Zeit des Verfalls". Wenn wir erfahren, daß Fedor Pawlowitsch eigenhändig auf das versiegelte und mit einem Bändchen zugeschnürte Geldpaket geschrieben hatte: „meinem Engel Gruschinka, wenn sie kommen will", und drei Tage darauf hinzugefügt hatte: „und Küchlein", so steht er wie lebendig vor uns. Wir können es uns nicht erklären, wie und warum, aber wir fühlen, daß in diesem verspäteten „und Küchlein" eine feine, lüsterne Falte seines Gesichts festgehalten ist, von der uns physisch übel wird, wie von der Berührung mit einem Insekt — einer Riesenspinne oder Tarantel. Es ist nur ein Wort, aber es enthält Fleisch und Blut. Selbstverständlich ist das erdacht, aber es ist uns fast unmöglich, zu glauben, daß es nur erdacht wäre. Es ist eben der letzte Pinselstrich, durch den das Bild zu lebendig wird, als ob der Künstler, die Grenze der Kunst überschreitend, der Leinwand und den Farben etwas Zauberisches, Übernatürliches einverleibt habe — die Seele dessen, den er gemalt, so daß es fast schrecklich ist, ihn anzusehen; es will scheinen, als müsse er sich jetzt gleich bewegen und aus dem Rahmen heraustreten wie ein Schemen, ein Gespenst.

Auf diese Weise braucht Dostojewski das Äußere seiner handelnden Personen nicht zu beschreiben; durch die Eigentümlichkeiten ihrer Sprache, durch den Klang ihrer Stimme offenbaren sie nicht allein ihre Gedanken und Gefühle, sondern auch ihre Gesichter und ihre Körper. Bei L. Tolstoi verleihen die Bewegung, der Ausdruck der äußerlichen, körperlichen Gestalt, die den innern Zustand der Seele offenbaren, oft den

nichtigsten Reden, ja sogar unartikulierten Tönen und dem Schweigen seiner Helden eine tiefe, vielsagende Bedeutung. Von dem Körperlichen geht L. Tolstoi zu dem Seelischen, von dem Äußern zu dem Innern über. Eine nicht geringere Anschaulichkeit des körperlichen Bildes erreicht Dostojewski auf umgekehrtem Wege: er geht von dem Innern zu dem Äußern, von dem Seelischeu zum Körperlichen, von dem Geistig-Menschlichen zum Tierisch-Elementaren über. Bei L. Tolstoi hören wir, weil wir sehen; bei Dostojewski sehen wir, weil wir hören.

Nicht allein die Meisterschaft des Dialoges, sondern auch andere Eigentümlichkeiten seines Schaffens stellen Dostojewski in die Reihe der größten tragischen Dichter. Zuweilen will es uns scheinen, als ob er nur deshalb keine Tragödien geschrieben habe, weil die äußere Form der epischen Erzählung, des Romans, die zufällig bevorzugte Form der zur Zeit herrschenden Literatur war, oder vielleicht auch deshalb, weil es keine seiner würdige Bühne und hauptsächlich kein seiner würdiges Publikum gab; denn jede Tragödie wird nur durch die vereinten schöpferischen Kräfte des Künstlers und der Zuschauer geschaffen. Damit eine Tragödie wirklich geschaffen werde, ist es nötig, daß im Herzen des Volkes die Fähigkeit, das Tragische zu verstehen, vorhanden sei.

Unwillkürlich und natürlich unterwirft sich Dostojewski jenem unwandelbaren Gesetze der Bühne, das das moderne Drama, unter dem Einflusse Shakespeares, so gedankenlos verworfen und damit die Wurzeln der tragischen Handlung untergraben hat — dem sogenannten Gesetze der „drei Einheiten“: Zeit, Ort und Handlung, das dem griechischen Drama eine so einzigartige, tiefgehende Wirkung verliehen hat, daß es mit keiner Schöpfung der zeitgenössischen Dichtung zu vergleichen ist.

In den Werken L. Tolstois tritt für den Leser früher oder später der Augenblick ein, wo er die Haupthandlung des Romans, das Schicksal der Haupthelden gänzlich vergißt. Wie der Fürst Andrei stirbt, oder wie Nikolai Rostow den Hasen hetzt, wie Kitty niederkommt oder Lewin mäht, ist für uns so wichtig und interessant, daß wir Napoleon und Alexander I., Anna und Wronski aus den Augen verlieren. Es ist uns sogar in diesem Augenblicke interessanter und wichtiger, ob Nikolai Rostow den Hasen erlegen wird, als ob Napoleon die Schlacht bei Borodino verliert. Jedenfalls empfinden wir keine Ungeduld, wir beeilen uns nicht, das fernere Schicksal der Helden zu erfahren, wir

sind bereit, zu warten und uns zerstreuen zu lassen, soviel es dem Verfasser gefällt. Wir sehen keine Küste und denken nicht an das Ziel der Fahrt. In Wahrheit gibt es hier wie in jedem echten Epos nichts ganz Wichtiges und Unwichtiges. Alles ist gleich wichtig, gleich Hauptsache. Jeder Tropfen hat denselben salzigen Geschmack, dieselbe chemische Zusammensetzung, wie das Wasser des ganzen Ozeans. Jedes einzelne Lebensatom bewegt sich nach denselben Gesetzen, wie ganze Welten und Firmamente.

Raskolnikow erschlägt die alte Frau, um sich selbst zu beweisen, daß er schon „jenseits von Gut und Böse“, daß er kein „zitterndes Geschöpf“, sondern „Herrscher“ sei. Nach Dostojewskis Plane muß Raskolnikow begreifen, daß er sich geirrt, daß er kein „Prinzip“, sondern nur eine alte Frau getötet, daß er die Schranke nicht „überschritten“ hat, sondern nur überschreiten wollte. Wenn er es aber begriffen hat, so muß er erschlaffen, erschrecken, auf den Marktplatz treten, sich auf die Knie werfen und vor der Menge beichten. Und eben nach diesem äußersten Punkte, nach diesem letzten Augenblicke in der Handlung des Romans strebt alles hin, konzentriert sich und zieht sich zusammen, zu diesem letzten Schlage verengt, spitzt und schärft sich alles wie die Schneide eines Degens; diesem tragischen Falle, der Katastrophe, eilt alles entgegen, wie ein durch Felsen eingedämmter Strom dem letzten Felsenriffe zustrebt, von dem er als Wasserfall herabstürzen soll.

Hier kann, darf nicht sein und ist auch tatsächlich nichts Nebensächliches, Eingefügtes, Aufhaltendes und die Aufmerksamkeit von der Haupthandlung Ablenkendes. Ereignisse folgen auf Ereignisse; immer rascher und rascher, immer unaufhaltsamer treibt eins das andere, sie drängen sich, scheinen sich übereinander zu türmen, in Wahrheit aber geschieht alles in streng geregelter Ordnung; immer das eine, einzige Hauptziel vor Augen drängt der Dichter in einem möglichst kurzen Zeitraum möglichst viel Begebenheiten zusammen. Wenn Dostojewski in dieser Kunst der stets wachsenden Spannung, der Anhäufung, der Steigerung und grausigen Zusammenfassung der tragischen Handlung Nebenbuhler besitzen sollte, so sind sie nicht in der modernen, sondern allenfalls in der antiken Literatur, im Schöpfer der Orestia und dem des Ödipus, zu finden.

„Wenn ich mich dieses unseligen Tages erinnere,“ sagt der junge Dolgoruki in „Ein Werdender“, „so scheint es mir immer, daß alle

diese Überraschungen und Zufälligkeiten sich damals miteinander verabredet hätten, um meinen Kopf wie aus einem verfluchten Füllhorne mit einem Male zu überschütten." — „Es war ein Tag der Überraschungen," lesen wir in den „Dämonen", „ein Tag, an dem sich alte Knoten löſten und neue knüpften, ein Tag schroffer Auseinandersetzungen und noch ärgeren Wirrwarrs — mit einem Worte, es war ein Tag erstaunlich zusammentreffender Zufälligkeiten." So finden wir in allen Romanen Dostojewskis dieses „verfluchte Füllhorn" wieder, aus dem tragische Überraschungen auf die Häupter der Helden geschüttet werden. Wenn wir den ersten Teil des „Idiot", fünfzehn Kapitel in zehn Druckbogen, zu Ende gelesen haben, so sind so viele Ereignisse geschehen, es haben sich so viele Knoten geschürzt, in denen die Fäden der mannigfaltigsten menschlichen Schicksale verwebt sind, es haben sich so viele Abgründe der menschlichen Leidenschaft und des menschlichen Gewissens aufgetan, daß es uns vorkommt, als ob schon Jahre seit dem Anfange des Romanes verflossen seien — tatsächlich ist aber nur ein Tag, vom Morgen bis zum Abend, vergangen. Das ganze, unfaßbare, weltgeschichtliche Bild, welches sich in „Die Brüder Karamasow" vor unseren Augen aufrollt, ist, wenn man die Unterbrechungen zwischen den Handlungen nicht rechnet, auf wenige Tage konzentriert. Aber auch an einem Tage in einer Stunde und fast auf ein und demselben Platze oder wenigstens auf dem kleinsten Raume — zwischen irgendeiner Bank im Parke und dem Vauxhall zu Pawlowsk, zwischen der Gartenstraße und dem Heumarkte in Petersburg — erleben die Helden Dostojewskis, was gewöhnliche Sterbliche nicht in Jahren, ja nicht einmal in ihrem ganzen Leben erfahren, wenn sie dabei auch die ganze Welt durchwandern.

Raskolnikow steht auf der Treppe vor der Türe der alten Wucherin. „Zum letzten Male hatte er sich umgesehen, sich endgültig zusammengenommen, geradegerichtet und nochmals die Schärfe des Beiles geprüft. — ‚Soll ich nicht lieber warten, bis das Herz zu pochen aufhört?' Allein das Herz hörte nicht auf zu klopfen; es klopfte im Gegenteil immer stärker und stärker. Aber seinen Körper fühlte er fast nicht mehr."

Bei allen Helden Dostojewskis kommt ein Augenblick, in dem sie „ihren Körper nicht mehr fühlen". Es sind keine Wesen ohne Fleisch und Blut, keine Gespenster. Wir wissen genau, was sie für einen Körper hatten, als sie ihn noch fühlten. Aber der höchste Aufschwung,

die äußerste Anspannung des geistigen Lebens, die glühendsten Leidenschaften, nicht des Herzens und Gefühles, sondern des Verstandes, des Bewußtseins, des Gewissens befreien sie vom Körper, verleihen ihnen eine übernatürliche Leichtigkeit, eine Vergeistigung des Fleisches. Sie haben die „geistlichen Leiber“, von denen der Apostel Paulus spricht. Sie fühlen keine Beklemmung vom Fleisch und Blut, von dem menschlichen Fleisch. Ihr Körper ist so durchscheinend, daß man glauben könnte, er sei unsichtbar, nur die Seele sei erkennbar, im Gegensatze zu den Helden L. Tolstois, von denen man oft nur den Leib sieht, deren Seele aber unsichtbar bleibt.

„Man sieht sie und sagt sich: sie hat ein Gesicht wie eine gute Schwester“, so beschreibt der Idiot die Schönheit einer Frau. Es ist interessant, diese momentanen, gleichsam übersinnlichen Schilderungen bei Dostojewski mit denen bei L. Tolstoi zu vergleichen — etwa mit der Schilderung des Äußeren der Anna Karenina, die eine so unendlichvertiefte Sinnlichkeit atmet. Ebenso interessant ist der Vergleich zwischen den „geistigen Körpern“, den lebendigen Seelen Dostojewskis mit den lebendigen, ja zuweilen allzu lebendigen, blutigen, fleischigen Körpern und, wenn auch nicht toten, so doch zuweilen erstarrten, vom Fleische überwucherten Seelen in den Werken Tolstois. Alle Helden Dostojewskis leben, dank ihrer erhöhten Geistigkeit, ein unglaublich beschleunigtes, verzehnfachtes Leben; bei ihnen allen klopft, wie bei Raskolnikow, das Herz immer heftiger und heftiger. Es scheint, sie gehen nicht wie gewöhnliche Menschen, sondern sie fliegen; selbst in ihrem Untergange fühlen sie das Berauschende des schrecklichen Fluges, denn sie fliegen ja doch dem Abgrund zu.

An dem Ungestüm der Wellen fühlt man die Nähe des Abgrundes; in der Unaufhaltsamkeit der tragischen Handlung fühlt man die Nähe der Katastrophe.

Zuweilen erschallt in den griechischen Tragödien, kurz vor der Katastrophe, ein unerwartet freudiger Chorgesang zu Ehren des Dionysos, des Gottes des Weins und des Blutes, der Lust und des Schreckens. In diesem Hymnus erscheint die ganze sich abspielende, ja fast vollendete Tragödie, das Verhängnisvollste und Geheimnisvollste, was es im Menschenleben gibt, als sorgloses Spiel der Götter. Diese Lust im Schrecken, dieses tragische Spiel gleicht dem Spiele des Regenbogens, der sich im Zerstieben des in den Abgrund stürzenden Wasserfalls bildet.

In der Literatur der Gegenwart wird es wohl kaum einen andern Künstler geben, der sich so dem inneren tiefgründigen Aufbau der griechischen Tragödie genähert hat, wie Dostojewski. Erscheint nicht auch bei ihm in der Darstellung der Katastrophen etwas der schrecklichen Lust des Chores Gleichendes?

Dasselbe Gewitter, das bei L. Tolstoi heraufzog, scheint sich hier mit heftigem Donnerschlage und schrecklichem Blitze zu entladen. Nichts mehr von Langweile, Bangen, sehnender Erwartung, von jener beängstigenden Glut, die den Atem versetzt, jener langsamen, toten Last, die im täglichen Leben unser Herz bedrückt. Hier „dehnt sich's" nicht „immer weiter", wie in den Phantasien des Fürsten Andrei, wie überhaupt in allen Werken Tolstois, und, ach, meistenteils in der Wirklichkeit selbst. In den Werken Dostojewskis verliert man zuweilen auch den Atem, aber nur durch die Schnelligkeit der Bewegung, den Wirbelsturm der Ereignisse, den Flug in den Abgrund. Welche erquickende Frische, welche Befreiung in diesem Wehen des Sturmes! Wie im Leuchten des Blitzes erscheint das Kleinste, Niedrigste, Alltäglichste, was es im menschlichen Leben gibt, feierlich, furchtbar und fröhlich.

Von der Muse L. Tolstois kann man dasselbe sagen, was Pierre Besuchow einmal von Nataschа sagt.

„‚Ist sie klug?' fragte die Fürstin Maria. Pierre besann sich.

‚Ich glaube nicht,' sagte er, ‚übrigens, ja. *Sie hält es unter ihrer Würde, klug zu sein* ... Ja, nein, sie ist bezaubernd und weiter nichts.'"

Der Zauber der Tolstoischen Muse liegt gerade darin, daß sie es anscheinend „unter ihrer Würde hält, klug zu sein", daß man bei ihr den menschlichen Verstand mitunter ganz vergißt und sich nur der vormenschlichen Weisheit, der Weisheit der Vögel unter dem Himmel, der Lilien auf dem Felde erinnert.

Was die Muse Dostojewskis betrifft, so kann man an allen ihren andern Eigenschaften zweifeln, nur nicht an ihrem Verstande. Er bemerkt eines Tages, daß der Schriftsteller einen Stachel haben müsse: „Dieser Stachel", erklärte er, „ist der Scharfsinn einer tiefen Empfindung." Kein andrer russischer Schriftsteller außer Puschkin besaß in so hohem Maße diesen *klugen Stachel des Gefühls*, wie Dostojewski.

Im Gegensatze zu den Lieblingshelden L. Tolstois, die mehr klügeln als klug sind, erscheinen die Haupthelden Dostojewskis — Raskolnikow,

Wersilow, Stawrogin, der Fürst Myschkin, Iwan Karamasow — vor allem als kluge Menschen; es scheint sogar, daß sie die allerklügsten, einsichtsvollsten, kulturell am weitesten vorgeschrittenen, die europäischesten aller russischen Menschen sind — sie sind gerade Russen, weil sie „im höchsten Maße Europäer sind“.

Wir sind gewohnt, zu glauben, daß je abstrakter ein Gedanke ist, er um so kälter und leidenschaftsloser sein müsse. Aber das ist nicht der Fall, wenigstens nicht mehr für uns. Bei den Helden Dostojewskis sieht man, wie abstrakte Gedanken leidenschaftlich sein können, wie metaphysische Sätze und Folgerungen nicht allein in unserm Verstande, sondern auch im Herzen, im Gefühl, im Willen wurzeln.

Es gibt Gedanken, die mehr Öl in das Feuer der Leidenschaften gießen, die menschliches Fleisch und Blut stärker erregen als die unbändigsten Lüste. Es gibt eine Logik der Leidenschaften; aber es gibt auch Leidenschaften der Logik. Dies sind vorzugsweise unsere besonderen, neuen, den Menschen früherer Kulturperioden unbekannten Leidenschaften. Die Berührung eines nackten Körpers mit etwas sehr Kaltem verursacht zuweilen das Gefühl der Verbrennung, die Berührung des Herzens mit der abstraktesten Metaphysik ruft zuweilen die Wirkung einer glühenden Leidenschaft hervor.

Raskolnikow hat „seine Kasuistik wie ein Rasiermesser geschärft“, aber mit diesem Rasiermesser der Abstraktion wird er sich im wirklichen Leben tödlich verwunden. Sein Verbrechen ist, wie sich der Untersuchungsrichter Porphyrius ausdrückt, die Frucht eines „theoretisch gereizten Herzens“. Dasselbe könnte man von allen Helden Dostojewskis sagen: ihre Leidenschaften, die Verbrechen, die sie begangen haben, oder die ihnen doch wenigstens ihr Gewissen erlaubt hat, sind unvermeidliche Folgerungen ihrer Dialektik, welche, scharf wie ein Rasiermesser und eisig, die Leidenschaft nicht löscht, sondern nur noch mehr entfacht. Sie besteht aus Eis und Feuer. Die Helden empfinden tief, weil sie tief denken; sie leiden unendlich, weil sie unendlich erkennen; sie wagen zu wollen, weil sie zu denken wagen. Je weiter und abstrakter sie anscheinend dem Leben gegenüberstehen, desto flammender ist ihr Denken, desto tiefer dringt es in ihr Leben ein, desto unauslöschlichere Spuren hinterläßt es im lebendigen menschlichen Fleisch und Blut.

Der abstrakteste Gedanke ist auch der leidenschaftlichste — der brennende Gedanke an Gott. „Mein ganzes Leben quälte mich Gott!“ gesteht der Nihilist Kirillow. Und „Gott quält“ alle Helden Dosto-

jewskis. Bei ihm ist nicht, wie bei L. Tolstoi, das körperliche Leben, sein Anfang und Ende, Tod und Geburt die ewig sprudelnde Quelle aller menschlichen Leidenschaften und Leiden, sondern das geistige Leben, die Verneinung und Bestätigung Gottes. Der Strom des allerwirklichsten und allerlebendigsten Lebens, der gerade von diesen höchsten eisigen Gipfeln der Metaphysik und der Religion herabstürzt, gewinnt für ihn jene Kraft der Leidenschaft, der Handlung, das unbezähmbare Ungestüm, das ihn zur tragischen Katastrophe oder Lösung, zum Sturze in den Abgrund oder zum Fluge hinreißt.

Die großen Dichter der vergangenen Jahrhunderte ließen, wenn sie die Leidenschaften des Herzens schilderten, die Leidenschaften des Verstandes unbeachtet, als ob sie dies für einen Gegenstand hielten, der für eine künstlerische Ausarbeitung ungeeignet sei. Wenn Faust und Hamlet uns näher stehen als alle andern Helden, weil sie mehr als andere denken, so fühlen und handeln sie doch weniger, gerade deshalb, weil sie mehr denken. Die Tragödie von Hamlet und Faust gipfelt in dem *für sie* unlösbaren Widerspruche des leidenschaftlichen Herzens mit dem leidenschaftslosen Gedanken. Ist aber nicht auch eine Tragödie der denkenden Leidenschaft und des leidenschaftlichen Denkens möglich? Gehört nicht gerade dieser Tragödie die Zukunft? In jedem Falle ist Dostojewski einer der ersten, der sich ihr genähert hat.

Er besiegte die den modernen Künstlern eigentümliche, abergläubische Schüchternheit des Gefühls vor dem Verstande. Er sah und zeigte uns das Band, welches zwischen der Tragödie unseres Herzens und der Tragödie unseres Verstandes, unseres philosophischen und religiösen Bewußtseins besteht. Das ist für ihn die moderne russische Tragödie par excellence. Er bemerkte, daß gebildete russische Leute in einer gewissen Stimmung nur zusammenzukommen brauchen, sei es in einem vornehmen Salon, wie die Hörer des Fürsten Myschkin, oder in einer schmutzigen Kneipe, wie Dolgoruki mit Wersilow und Iwan Karamasow mit Aljoscha, und sie fangen alsbald an, über die anscheinend abstraktesten Gegenstände — über die Zukunft der russischen Kultur, über die Unsterblichkeit der Seele, über das Dasein Gottes — zu disputieren. Tatsächlich sind nicht allein die gebildeten russischen Leute, sondern ist auch das ganze russische Volk, wie es die Geschichte unseres ganzen Sektierertums, von den Judaisten des 15. Jahrhunderts bis zu den Skopzen und Duchoborzen unserer Tage lehrt, von dem Gedanken an Gott, an Christus, an den Antichrist, an das Ende der Welt erfüllt. Alle „grübeln und

tüfteln sie jetzt auf allen Straßen und Marktplätzen über den Glauben", sagte schon der ehrwürdige Joseph Wolozki. Es schien Dostojewski, daß gerade dieses angeborene philosophische und religiöse Feingefühl die russischen Menschen zu „Europäern" im höchsten Grade mache, — wenn nicht zu Europäern der Gegenwart, so zu solchen der Zukunft. An diesem unstillbaren religiösen Durst erkennt er die unvermeidliche Anteilnahme des russischen Geistes, des russischen Wortes an der werdenden weltgeschichtlichen Kultur.

Wenn sich nach dem Lesen L. Tolstois unsere körperliche Reizsamkeit verändert, so verändert sich nach dem Lesen Dostojewskis unsere geistige, unsere — wenn man sich so ausdrücken darf — Verstandesreizsamkeit. Bei ihm begegnet man unaufhörlich jenen eisigen und brennenden Spitzen der Dialektik, den vorzugsweise russischen, abstrakt leidenschaftlichen Gedanken, die man — der Leser fühlt es — ungestraft weder vergessen, noch ablehnen, noch annehmen kann. Die Gedanken dringen nicht allein in unsern Verstand, sondern auch in unser Herz, in unsern Willen, in unser wirkliches Leben ein, wie neue, vielleicht verhängnisvolle Ereignisse, die Folgen nach sich ziehen müssen. Wir werden uns einstmals ihrer erinnern, vielleicht gerade in den entscheidendsten, leidenschaftlichsten Augenblicken unseres Lebens. Wie Dostojewski selbst sagt, „durchbohrt dieses einmal unser Herz, und die Wunde bleibt ewig". Oder, wie der Apostel Paulus sagt: „Das ist lebendig, wirksam und schärfer als ein zweischneidiges Schwert, es dringt bis zur Teilung der Seele und des Geistes, der Muskeln und des Gehirns und richtet die Gedanken und die Absichten des Herzens."

Es gibt treuherzige Leser mit einer weichlichen, matten, modernen Empfindsamkeit, denen Dostojewski immer als grausames, nur „grausames Talent" erscheinen wird.

Und wirklich in was für unerträglich aussichtslose, unglaubliche Situationen bringt er seine Helden. Was macht er nicht alles mit ihnen! Durch welche Abgründe des sittlichen Verfalles, geistige Foltern, die nicht weniger furchtbar sind als die körperliche Folter des Iwan Iljitsch, führt er sie bis zu Verbrechen, Selbstmord, Schwachsinnigkeit, Delirium und Wahnsinn. Spricht sich bei Dostojewski nicht in diesen schrecklichen und erniedrigenden Lagen der menschlichen Seelen dieselbe zynische Schadenfreude aus wie bei L. Tolstoi in den schrecklichen und

erniedrigenden Lagen des menschlichen Körpers? Scheint es nicht, als ob Dostojewski zwecklos, nur um sich an ihren Qualen zu erfreuen, seine Opfer quäle? Wahrlich, er ist ein Henker, ein Wollüstling im Quälen, ein Großinquisitor der menschlichen Seelen — ein „grausames Talent“.

Sollte das alles wahr, möglich, realistisch sein? Kommt das im wirklichen Leben vor? Wo ist es beobachtet? Und wenn es auch vorkommen sollte, was gehen uns gesund denkende Menschen, diese seltensten Ausnahmefälle, diese sittlichen und geistigen Ungeheuerlichkeiten, Mißgeburten und Krüppel an, die den Visionen eines Fiebernden zu entstammen scheinen?

Das ist der hauptsächlichste, allen verständliche Vorwurf, den man Dostojewski macht: seine Unnatur, Ungewöhnlichkeit, seine Künstelei, die Abwesenheit jedes sogenannten „gesunden Realismus“.

„Man nennt mich einen Psychologen,“ sagt er selbst; „das ist nicht richtig — ich bin nur ein Realist im höchsten Sinne, das heißt, ich schildere alle Tiefen der menschlichen Seele.“

Der Naturforscher, der zuweilen auch Realist im höchsten Sinne einer ganz neuen, noch unbekannten, noch nie dagewesenen Realität, schafft bei seinen wissenschaftlichen Versuchen mit Hilfe seiner Maschinen und Geräte für die natürlichen Erscheinungen der Natur allerlei künstliche, seltene, außergewöhnliche Bedingungen und beobachtet, wie unter dem Einflusse derselben diese Erscheinungen sich verändern. Man könnte sagen, daß das Wesen jedes wissenschaftlichen Versuches in dem beabsichtigten Schaffen außergewöhnlicher Bedingungen zu suchen sei. So verdichtet der Chemiker, indem er den Druck der Atmosphäre zu einer in den Bedingungen der uns bekannten Natur unmöglichen Höhe steigert, die Luft und verwandelt sie aus einem gasförmigen in einen flüssigen Zustand. Erscheint uns nicht diese wie der reine Himmel dunkelblaue, durchsichtige Flüssigkeit, die da verdampft, kocht, kälter ist als Eis, kälter als alles, was wir uns vorstellen können, irreal, unnatürlich, übernatürlich wunderbar? Flüssige Luft gibt es nicht, wenigstens nicht in der unserer Forschung zugänglichen irdischen Natur. Sie erschien uns als ein Wunder, aber sie erweist sich als die realste, wissenschaftliche Wirklichkeit. Sie „existiert nicht“, und doch ist sie da.

Tut Dostojewski, dieser Realist in der vollsten Bedeutung des Wortes, nicht etwas Ähnliches bei seinen Versuchen mit den Seelen der Menschen? Er bringt sie in seltene, eigentümliche, künstliche Be-

16*

dingungen und weiß selbst noch nicht, wartet und beobachtet, was daraus entstehen, was aus ihnen werden wird. Damit die unsichtbaren Seiten und Kräfte, die in der Tiefe der menschlichen Seele verborgen sind, sich offenbaren, braucht er einen so hohen Druck der sittlichen Atmosphäre, wie er unter den Bedingungen des „realen" Lebens der Gegenwart niemals oder fast nie vorkommt, oder er braucht die verdünnte eisige Luft der abstrakten Dialektik, oder das Feuer der tierisch-elementaren Leidenschaft, das die Metalle weißglühend macht. Bei diesen Versuchen erhält er Zustände der menschlichen Seele, die ebenso neu sind, ebenso unmöglich, unnatürlich und übernatürlich erscheinen wie die flüssige Luft. Einen solchen Zustand der Seele gibt es nicht; wenigstens existiert er nicht in den unserer Forschung zugänglichen, kulturhistorischen und sozialen Daseinsbedingungen; aber er kann sein, weil, wie es Leonardo da Vinci ausspricht, die geistige Welt ebenso wie die materielle mit unzähligen noch nie bisher verkörperten Möglichkeiten erfüllt ist. So etwas gibt es nicht, und doch ist es mehr als natürlich — es ist.

Die sogenannte „Psychologie" Dostojewskis erinnert an ein mächtiges Laboratorium mit den feinsten, genauesten Geräten und Maschinen zur Ausmessung, Erforschung und Prüfung der menschlichen Seelen. Man kann sich leicht vorstellen, daß dieses Laboratorium Uneingeweihten als eine Art Teufelsküche mittelalterlicher Alchimisten erscheinen muß.

Übrigens können einzelne seiner wissenschaftlichen Versuche tatsächlich nicht ohne Gefahr für den Forscher selbst verlaufen. Uns wenigstens wird es oft bange um ihn. Seine Augen sehen zum erstenmal das, was scheinbar den menschlichen Augen nicht zu sehen erlaubt ist. Er steigt in Tiefen nieder, in die noch niemals jemand hinabgestiegen ist. Wird er wiederkehren? Wird er die Geister bannen, die er gerufen hat? Wie, wenn sie den von ihm gezogenen Zauberkreis durchbrechen? Uns wird bange um den Furchtlosen. In dieser Tollkühnheit des Forschers, die vor nichts zurückschreckt, in diesem Bedürfnis, überall bis zum Ende vorzudringen, bis zur „letzten Linie", die Schranken zu überschreiten, liegt etwas höchst Modernes, wenn nicht der ganzen europäischen Kultur, so wenigstens der europäischen Wissenschaft Eigenes, zugleich aber auch im höchsten Maße Russisches, das sich auch bei L. Tolstoi vorfindet. Hat nicht L. Tolstoi mit derselben kühnen Neugier wie Dostojewski in die Tiefen der menschlichen Seele, in die entgegengesetzten, aber nicht minder tiefen Abgründe des fleischlichen Lebens geschaut? Später werden wir sehen, wie sie, als ob sie sich verabredet

hätten, einander ergänzen, wie in ihren Werken diese beiden Abgründe sich einander nähern.

In den Romanen Dostojewskis gibt es Stellen, in denen sich seine Eigenheiten als Künstler am stärksten widerspiegeln und bei denen, wie bei einzelnen Gedichten Goethes und Zeichnungen Leonardo da Vincis, es schwer zu entscheiden ist, ob es Kunst oder Wissenschaft sei. Jedenfalls ist es weder reine Kunst noch reine Wissenschaft. Hier ist die Genauigkeit des Wissens mit der Hellseherei des Schaffens verbunden. Es ist eine neue Verbindung, die die größten Künstler und Gelehrten bereits geahnt haben und für die es noch keine Bezeichnung gibt.

Dennoch ein „grausames Talent". Dieser Vorwurf bleibt wie das Gefühl eines unklaren, aber persönlichen Verdrusses in den Seelen der Leser, die viel sogenannte „seelische Wärme" besitzen oder, wie man zuweilen lieber sagen möchte, sich in einem fortwährenden „seelischen Tauwetter" befinden. Warum diese spitzen „Stacheln", diese Extreme, dieses „Eis und Feuer"? Warum nicht etwas besser, wärmer oder etwas kühler? Vielleicht haben sie auch recht, vielleicht ist Dostojewski wirklich „grausam", sogar grausamer, aber zugleich auch unzweifelhaft barmherziger, als sie es sich vorstellen können. Wenn der Zweck dieser Grausamkeit auch die Erkenntnis ist, so heiligt in den Augen der Menschen mit warmen, nicht kalten oder heißen, sondern eben nur warmen Seelen dieser Zweck die Mittel nicht. Aber der Zweifel ist erlaubt, ob er auch für sie wirklich ein so grausames Talent ist, wie sie versichern? Es gibt Gifte, die den Menschen töten, aber für die Tiere unschädlich sind. Vielleicht werden gerade denjenigen, denen Dostojewski als grausames, nur „grausames Talent" erscheint, seine Hauptgrausamkeiten, seine tödlichsten Stachel und Gifte für ewige Zeiten unschädlich sein.

Es gibt eine Frage, die der Beachtung mehr wert ist: die Frage über die Grausamkeit Dostojewskis nicht gegen andere, sondern gegen sich selbst —, über seine Krankheit oder zum mindesten *Krankhaftigkeit* als Künstler.

In der Tat — was ist das für ein sonderbarer Künstler, der mit unersättlicher Neugierde nur in den Krankheiten, nur in den schrecklichsten und schmählichsten Geschwüren und Wunden der menschlichen Seele wühlt und sie immer wieder aufreißt, als ob er über nichts anderes reden könnte oder wollte. Und was für sonderbare Helden sind diese

Frommen, diese Besessenen, Wollüstlinge, Narren, Idioten, Geistesgestörten? Vielleicht ist er nicht so sehr Künstler, als Irrenarzt, zudem ein Arzt, dem man zurufen müßte: „Arzt, hilf dir selber!" Vielleicht sind das nicht sowohl Helden, als vielmehr eine Zusammenstellung interessanter „klinischer Fälle"? Was geht uns, Gesunde und Gesunddenkende, schließlich dieser „Teich Siloah" an? Was gehen diese Verletzten uns Unverletzte an?

Aber wir wissen, daß die schimpflichsten Wunden der schmählichsten Folterwerkzeuge ruhmvoll, schrecklich durch Ruhm und Heiligung geworden sind, daß sie sich als die einzige Quelle der ewigen Gesundheit, als einzige Hoffnung auf Heilung der verwundeten Welt erwiesen haben und erweisen werden, denn in Wahrheit sind wir durch „Seine Wunden genesen". Sollten wir, die wir eine solche weltgeschichtliche Warnung erhalten haben, die wir, wenn auch nur dem Namen nach „Christen" sind, nicht mit etwas weniger leichtfertigem „klinischem" Selbstbewußtsein, mit etwas mehr zartfühlender Vorsicht, wie sie Kulturmenschen geziemt, über alle Wunden, alle Krankheiten des menschlichen Geistes und des menschlichen Leibes urteilen? Gut, — wir wissen mehr über sie, als alle Heilkünstler und Quacksalber. Aber vielleicht wissen wir doch *nicht alles*?

Beispielsweise steht uns der Zusammenhang zwischen Gesundheit und Kraft, d. h. Lebensübermaß, einerseits, zwischen Krankheit und Schwäche, d. h. Lebensmangel, andererseits, klar vor Augen. Besteht aber nicht ein weniger sichtbarer, aber nicht minder wirklicher Zusammenhang zwischen Krankheit und Stärke, zwischen scheinbarer Krankheit und wirklicher Kraft? Wenn das Samenkorn nicht verwelkt, abstirbt und verfault, dann wird es auch nicht zum Leben erwachen, keine Frucht tragen. Wenn das ungeflügelte Insekt in der Puppe nicht erkrankt, dann wird es niemals ein geflügeltes werden. „Ein Weib, wenn sie gebiert, so hat sie Traurigkeit; denn ihre Stunde ist kommen. Wenn sie aber das Kind geboren hat, denket sie nicht mehr an die Angst um der Freude willen, daß der Mensch zur Welt geboren ist." (Joh. 16, 21.) Dies ist eine Krankheit, die nicht zum Tode, sondern zum Leben führt, eine Krankheit aus Gesundheit, zur Gesundheit, eine notwendige, natürliche, gesunde Krankheit. Ganze Geschlechter, ganze welthistorische Kulturen und Völker sterben scheinbar durch diese Schmerzen; aber es sind Geburtswehen, und auch diese Krankheit führt nicht zum Tode, sondern zum Leben, ist eine natürliche *gesunde Krankheit*. Hier ist es

allerdings unendlich schwieriger, die scheinbare Krankheit von der wirklichen zu unterscheiden — die Dekadenz von der Renaissance. Hier tappen wir bis jetzt noch im Dunkeln. Nur dunkel ahnen wir, daß es komplizierte und gefährliche Kulturkrankheiten gibt, die nicht aus dem Mangel, sondern aus dem Überflusse des Lebens, aus der angehäuften inneren Kraft, die keinen Ausgang findet, aus dem Übermaße der Gesundheit entstehen. Unseren russischen Sagenhelden wird es zuweilen schwer von ihrer inneren Kraft, wie von einer Last; sie erscheinen krank, weil sie zu gesund sind. Unsere Helden sind nur Barbaren. Aber selbst die alten Hellenen, die nüchternsten und verständigsten Menschen, scheinen bei ihren unterirdischen, eleusinischen Mysterien, bei denen das Brot sich in Fleisch, und bei den Mysterien des Dionysos, wo sich der Wein in Blut verwandelte, aus sich selbst geraten, unsinnig, von dem orgienhaften Überflusse an Gesundheit, von der bacchischen Weisheit trunken zu sein.

Zuweilen ist auch das Umgekehrte der Fall — ein zeitweiliger scheinbarer Lebensüberfluß, eine Verschärfung der natürlichen Fähigkeiten hängt oft von einer wirklichen Krankheit ab. Eine zu scharf angespannte Saite tönt heller, ehe sie reißt. Eine Flamme flackert heller auf, ehe sie verlöscht.

Je tiefer man sich in sie versenkt, desto schwieriger und rätselhafter erscheint die Frage über die Kulturkrankheiten im allgemeinen, über die heilige oder auch nichtheilige Krankheit Dostojewskis im besonderen. Übrigens ist es schon beim ersten Blicke ganz klar, daß Dostojewski, mag er nun groß oder gering sein, keinem aus der Familie der großen Dichter der Weltliteratur ähnelt. Soll das etwa heißen, daß, nach dem russischen Sprichwort, in jeder Familie eine Mißgeburt zu finden ist? Ähnelt er deshalb keinem, weil er krank ist, oder ist er krank, weil er niemandem ähnelt? Stammt seine Kraft von der Krankheit oder die Krankheit von der Kraft? Stammt die tatsächliche Heiligkeit — wenn nicht Dostojewskis selbst (obgleich seine Angehörigen versichern, daß es Augenblicke gegeben habe, in denen er fast heilig erschien), so doch etwas seines „Idioten" — von der scheinbaren Krankheit oder die zweifellose Krankheit von der zweifelhaften Heiligkeit?

Ich entscheide nichts; ich weise nur darauf hin, daß man heute diese Frage vielleicht schon nicht mehr mit jener Oberflächlichkeit erledigen darf, die dem angeblich rein wissenschaftlichen, *klinischen* Gesichtspunkte eigen ist.

„Gehen Sie zu einem Arzte" — rät Raskolnikow dem Swidrigailow, der ihm von seinen „Gespenstern" erzählt hat.

„Daß ich krank bin, weiß ich selbst," erwidert Swidrigailow, „obschon ich nicht begreife, was mir fehlen könnte; meiner Ansicht nach bin ich gewiß fünfmal so gesund wie Sie. Danach habe ich Sie auch gar nicht gefragt — sondern ob Sie an Gespenster glauben?" —

„Nein, ich glaube in keinem Falle daran!" rief Raskolnikow fast wütend.

„Was sagt man doch in diesem Falle gewöhnlich?" brummte Swidrigailow vor sich hin, indem er auf die Seite blickte und den Kopf niederbeugte. „Man sagt: du bist krank, darum ist alles, was dir erscheint, einzig und allein Phantasiegebilde ohne Wirklichkeit. Ist denn das logisch? Ich gebe zu, daß nur dem Kranken Geister erscheinen; aber das beweist doch nur, daß Geister nur kranken Menschen erscheinen können, nicht aber, daß sie an und für sich nicht existieren."

„Natürlich existieren sie nicht", wiederholte Raskolnikow hartnäckig.

„Nicht? Glauben Sie das wirklich?" fuhr Swidrigailow langsam fort, indem er langsam den Blick auf ihn richtete? „Könnte man aber nicht etwa sagen (nun helfen Sie mir mal!): die Geistererscheinungen sind Teile, Bruchstücke anderer Welten, ihr Anfang. Der gesunde Mensch hat es natürlich nicht nötig, sie zu sehen, denn der gesunde Mensch ist vor allem ein materieller Mensch; um normal zu sein, muß er nach der Ordnung der Dinge sich bloß mit dem irdischen Leben begnügen. Aber wenn er krank wird, wenn die normale irdische Ordnung in seinem Organismus gestört wird, dann empfindet er sofort die Möglichkeit einer andern Welt, und je kränker er wird, desto mehr Berührungspunkte hat er mit dieser andern Welt."

Es ist verständlich, weshalb Raskolnikow sich ereifert; obgleich seine eigene Dialektik, auf die er sich ausschließlich verläßt, „wie ein Rasiermesser scharf" ist, so fühlt er doch, daß sie bei Swidrigailow, den er als „Schweinehund" verachtet, noch schärfer ist. Verspottet Swidrigailow ihn nicht einfach? Neckt er ihn nicht bloß mit seinen Geistererscheinungen? Oder meint Swidrigailow es wirklich ernst? Wenn er übrigens daran glaubt, so tut er es nur deshalb, weil er an allem, sogar an dem Unglauben zweifelt. Jedenfalls sind für ihn die „Berührungen mit der andern Welt" nichts Tröstliches. Er gesteht ja selbst gleich ein, daß ihm die Ewigkeit zuweilen vorkommt wie „ein Zimmer in der Art einer Dorfbadestube, verräuchert, und mit Spinnweben in

allen Ecken". Was würde der „gläubige" Swidrigailow nicht für die kindliche Naivität Raskolnikows geben, die diesem erlaubt, ihm so leichthin zu antworten: „Ich glaube nicht an ein ewiges Leben! Sie müssen krank sein — gehen Sie zu einem Arzt."

Es ist interessant, daß Dostojewski in seinem kurz vor dem Tode geschriebenen Tagebuche, wo er seine geheimsten Gedanken über das Christentum ausspricht, fast Wort für Wort die Ausführungen Swidrigailows wiederholt:

„Die hartnäckige und immer wieder ausgesprochene Überzeugung der Menschheit von der Möglichkeit einer Berührung mit andern Welten ist doch sehr bedeutsam."

Noch mehr — diese Worte Swidrigailows wiederholt auch der „heilige" Greis Sossima in den „Brüdern Karamasow": „Das Geschaffene lebt nur durch das Gefühl der Berührung mit andern geheimnisvollen Welten."

In den Gedanken über die Krankheit als Ursprung eines höheren oder wenigstens nicht allen zugänglichen Daseins stimmt auch der „heilige" Fürst Myschkin, der „Idiot", mit dem „Schweinehund" und „Lüstling" Swidrigailow überein.

„Es kam ihm unter anderm in den Sinn, daß in seinem epileptischen Zustande, kurz vor einem Anfall, eine Phase eintrat, in der mitten in der traurigen, düsteren, beklemmenden Stimmung sein Gehirn plötzlich gleichsam aufflammte und alle seine Lebenskräfte auf einmal, wie mit einem Ruck, in ungewöhnliche Spannung gerieten. In solchen blitzartig aufzuckenden Augenblicken verzehnfachte sich sein Lebensgefühl, sein Ichbewußtsein. Wenn der Fürst später, in normalem Zustande, darüber nachdachte, so mußte er sich wohl sagen, daß dieses Aufflammen eines höhern Selbstgefühls und Selbstbewußtseins, also auch eines ‚höhern Seins' nichts weiter war als ein Krankheitssymptom, eine Unterbrechung des normalen Zustandes. Und wenn dem so war, dann war es gar kein höheres Sein, sondern mußte, im Gegenteil, zum Allerniedrigsten gerechnet werden. Und doch kam er endlich zum höchsten paradoxen Schluß: ‚Und wenn es auch krankhaft ist? Was tut es, daß diese Erregung unnormal ist, — wenn nur das Resultat, jene Minute des Entzückens, noch in der Erinnerung in normalem Zustande mir als höchste Harmonie, höchste Schönheit erscheint, mir ein unerhörtes und bisher ungeahntes Gefühl der Fülle, des Maßes, der Versöhnung und

einer ekstatischen andächtigen Vereinigung mit der höchsten Synthese des Lebens gewährt?‘ Wenn er in jener Sekunde, das heißt im letzten bewußten Moment vor dem Anfall, klar und bewußt zu sich selbst sagen konnte: ‚Ja, für diesen Augenblick kann man sein ganzes Leben hingeben!‘ — so war dieser Augenblick an sich gewiß ein Leben wert. Übrigens stand er für den dialektischen Teil seiner Schlußfolgerung nicht ein: geistige Stumpfheit, seelische Finsternis, Idiotismus standen als nur zu offenkundige Folgeerscheinungen dieser seligsten Momente vor seinen Augen.“

Es ist schade, daß der Fürst Myschkin für den dialektischen Teil seiner Schlußfolgerung nicht einsteht, denn die Frage: „Darf man für einen Moment ‚höheren Seins‘ nicht nur das Leben eines Menschen, sondern auch der ganzen Menschheit dahingeben?“ hat eine gewaltige, nicht nur religiöse, sondern auch philosophische, wissenschaftliche, kulturhistorische Bedeutung — mit anderen Worten: „Ist das Ziel der weltgeschichtlichen Entwicklung ein endloses Fortschreiten in der Zeit, ein Sich-Ablösen der Kulturen, ein ewiger Wechsel der Generationen, oder ein gewisser endlicher Abschluß aller historischen Schicksale, aller Zeiten und Epochen in einem Augenblicke höheren Seins, in dem, was die christliche Mystik das Ende der Welt nennt?“ Diese Frage erscheint mystisch, abstrakt, dem wirklichen und tätigen, sozialen, politischen, sittlichen Leben der jetzigen Menschheit fernliegend. Aber in Wahrheit tritt sie, bewußt oder unbewußt, unweigerlich an uns heran. Wie der Gedanke an das Ende des irdischen Daseins, an den Tod nicht allein das abstrakte, beschauliche, sondern auch das reale Leben des einzelnen Menschen beeinflussen muß, so muß dieser selbe Gedanke früher oder später auch auf das reale, aktive Kulturleben der ganzen Menschheit einwirken.

Bis zum Christentum lebte die Menschheit so wie die Tiere, außerhalb der Erkenntnis des Todes, mit der Empfindung der animalischen Unsterblichkeit. Die erste und immer einzige Religion, welche die Unabwendbarkeit des Gedankens an das Ende, an den Tod, nicht allein für den einzelnen Menschen, sondern auch für die *ganze Menschheit* erkannte, oder wenigstens empfand, ist das Christentum. Und vielleicht besteht gerade darin die wichtigste Eigentümlichkeit des kulturhistorischen Einflusses des Christentums, eines auch heute noch nicht abgeschlossenen Einflusses auf die realsten, sozialen, sittlichen und politischen Schicksale der europäischen Welt.

Und nun: an diese selbe Idee vom Ende der Welt, von der letzten Erfüllung aller irdischen Schicksale der Menschheit in dem Augenblicke, wo der Engel der Apokalypse „bei dem Lebendigen von Ewigkeit zu Ewigkeit“ schwört, „daß hinfort keine Zeit mehr sein soll“ (Offenb. 10, 6), im Augenblick der höchsten Harmonie, des „höchsten Seins“ — an diese Idee von dem letzten höchsten Gipfel aller geschichtlichen Kulturen, — an diese Grundidee tritt, ebenso wie die Religion des Gottmenschen, von der entgegengesetzten Seite auch die Religion des Menschengottes heran. Ihr Verkünder bei Dostojewski, der Nihilist Kirillow in den „Dämonen“, derselbe, den „Gott sein ganzes Leben lang quälte“, wiederholt in verblüffender Übereinstimmung der Redewendungen und Worte, ja der feinsten intimsten Schattierungen der Gedanken das „außerordentliche Paradoxon“ des Fürsten Myschkin:

„Es gibt Augenblicke, sie fordern im ganzen fünf oder sechs Sekunden, da man plötzlich das Vorhandensein einer ewigen Harmonie empfindet. Das ist nichts Irdisches — ich will damit nicht sagen, daß es etwas Himmlisches ist, sondern nur, daß der Mensch in irdischer Gestalt es nicht ertragen kann; er muß sich physisch verändern oder sterben. Dieses Gefühl ist klar und unbestreitbar. Man scheint plötzlich die ganze Natur zu empfinden und plötzlich zu sagen: ‚Ja, das ist recht.‘ Als Gott die Welt erschuf, sagte er am Ende jedes Schöpfungstages: ‚Ja, das ist recht, das ist gut.‘ Das . . . das ist nicht Rührung, sondern bloß eine Art Freude. Man verzeiht nichts, weil es nichts zu verzeihen gibt. Man liebt nicht, oh — das ist höher als Liebe! Das Allerschauerlichste dabei ist, daß das Gefühl so außerordentlich klar und die Freude so groß ist. Dauerte es mehr als fünf Sekunden, so hielte die Seele es nicht aus und müßte vergehen. Ich durchlebe während dieser fünf Sekunden ein Leben und gäbe für sie mein ganzes Leben hin, weil sie es wert sind. Um zehn Sekunden auszuhalten, muß man physisch umgestaltet werden. Ich glaube, der Mensch muß aufhören, zu zeugen. Wozu Kinder, wozu Entwicklung, wenn das Ziel erreicht ist? Im Evangelium ist gesagt, daß wir nach der Auferstehung nicht zeugen, sondern wie Gottes Engel sein werden.“

Hier führt Kirillow eigentlich nur die Dialektik des Fürsten Myschkin bis zu ihrem letzten Schluß. Jener sagt: „Für diesen Augenblick kann man das ganze Leben des Menschen dahingeben.“ Kirillow

fährt fort und schließt: „Für diesen Augenblick kann man das Leben der ganzen Menschheit hingeben.“

Übrigens nähert sich der Fürst Myschkin zuweilen auch diesem für ihn furchtbaren, aber anscheinend unvermeidlichen Gipfel der Dialektik. „In diesem Augenblick“, erzählt er einmal dem Rogoschin in Moskau bei ihren dortigen Zusammenkünften, „wurde mir das ungeheure Wort, daß ‚keine Zeit mehr sein soll‘, klar.“

„Es versteht sich von selbst, daß er im Ernst nicht darüber streiten würde“, fügt Dostojewski unerwartet und furchtsam hinzu. „Seine Schlußfolgerung, das heißt die Wertschätzung dieses Augenblicks, enthielt zweifellos einen Fehler.“ Was denn für einen Fehler? „Schwachsinn, seelische Umnachtung, Idiotismus standen als Folgen dieser erhabenen Augenblicke hell vor seinen Augen.“ Empfindet das nur er, der als „Idiot“ Geborene, oder jeder Mensch, die ganze Menschheit? Und vernichtet „dieser Fehler in der Schlußfolgerung“ die ganze Bedeutung der Dialektik? Das ist eine Frage, auf die Dostojewski nicht antworten will oder nicht antworten kann. Diese Frage aber wurzelt im Herzen seiner eigenen und der ganzen christlichen Religion.

„Kommt das oft vor?“ fragt Schatow den Kirillow, nachdem dieser ihm von den Augenblicken der ewigen Harmonie erzählt hat.

„Alle drei bis acht Tage.“

„Sie leiden nicht an Epilepsie?“

„Nein.“

„Also, Sie werden daran erkranken; nehmen Sie sich in acht, Kirillow; ich habe gehört, daß die Epilepsie so beginnt. Ein Epileptiker schilderte mir ausführlich seine Empfindungen vor dem Anfalle; ganz genau wie Sie. Er bestimmte die Zeitdauer dieser Empfindungen auf fünf Sekunden und sagte, daß es nicht länger auszuhalten wäre.“

Schließlich könnte Schatow nicht nur dem Kirillow, sondern auch dem Fürsten Myschkin, dessen ganze, für Dostojewski so unzweifelhafte seelische Schönheit auf diesen Momenten der „ewigen Harmonie“ beruht, den zynischen Rat Raskolnikows geben: „Gehen Sie zum Arzt.“

Die Frage der Krankheit als eines „niedrigeren Daseins“, die den Idioten so verwirrt und ihn zwingt, einen verhängnisvollen Fehler in seinen eigenen Schlußfolgerungen, in der Wertschätzung der „Momente des höheren Seins“ zu vermuten, löst sich für Kirillow in dem, was er „physische Veränderung des Menschen“ nennt. Und eigentümlich und unglaublich klingen hier die prophetischen Worte aus der Offenbarung

wider: „Siehe, ich mache alles neu!“ — „Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde.“ Und beim Apostel Paulus: „Darum, ist jemand in Christo, so ist er eine neue Kreatur; das Alte ist vergangen, siehe, es ist alles neu geworden“ (2. Kor. 5, 17). — Die „physische Veränderung“ des Menschen — die Wiedergeburt des Fleisches — ist die „Auferstehung des Fleisches“ .... „Siehe, ich sage Euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbe plötzlich in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaunen“ (1. Kor. 15, 51—52). „Dann wird ein neues Leben sein,“ sagt Kirillow zu Stawrogin, „ein neuer Mensch, alles wird neu werden. Dann wird man die Weltgeschichte in zwei Abschnitte teilen: Vom Gorilla bis zur Vernichtung Gottes, und von der Vernichtung Gottes, bis ...“

„Bis zum Gorilla!“ fällt Stawrogin mit kaltem Hohne ein.

„Bis zur physischen Veränderung der Erde und des Menschen“, fährt Kirillow unbeirrt fort. „Der Mensch wird zum Gotte und wird sich physisch umwandeln. Die Welt, die Handlungen, die Gedanken und alle Empfindungen werden sich umwandeln.“

Der Gedanke an die physische Umwandlung läßt Kirillow keine Ruhe, verfolgt ihn, wie eine fixe Idee.

„Ich beginne und ich ende, ich öffne das Tor, ich bin der Erlöser“, sagt er zu Peter Werchowenski kurz vor seinem Selbstmorde in prophetischer und zugleich jämmerlicher Ekstase. „Nur dies eine wird alle Menschen erlösen und sie in der nachfolgenden Generation physisch umwandeln; denn in der jetzigen physischen Gestalt kann, meine ich, der Mensch ohne den früheren Gott nicht existieren. Ich habe drei Jahre lang das Attribut meiner Göttlichkeit gesucht, und ich habe gefunden: das Attribut meiner Göttlichkeit ist mein Eigenwille. Das ist alles, wodurch ich im Hauptpunkt meine Unabhängigkeit und neue, schreckliche Freiheit beweisen kann.“

Für Dostojewski ist Kirillow ein Geisteskranker, ein von den Dämonen Besessener, von einem der Dämonen, die schon Puschkin in der russischen Natur vorausgesehen hat.

Von zwei Dämonen waren es die Bilder ....
— — — — — — — — — — — — — —
Ha, in endlos langem Zuge,
Zahllos, formlos, sturmgeschwind,

Quirlen, kreisen sie im Fluge,
Gleich dem Laub im Herbsteswind!
Jetzt — ein grauses Grabesschweigen!
Jetzt — ein schriller Jammerton! . .
Ist's ein toller Hochzeitsreigen?
Eine Leichenprozession? . . . .

Nicht umsonst hat Dostojewski gerade diese Verse von Puschkin zum Motto seines Romans „Dämonen“ gewählt. Er studierte an Kirillow, bis zu was für ungeheuerlichen Extremen die konsequente Dialektik der Gottlosigkeit in der russischen Natur, in der russischen Seele gelangen kann.

Aber auch der Fürst Myschkin ist ein Geisteskranker, von Dämonen Besessener, allerdings nur in den Augen dieser Welt, deren Weisheit Torheit vor dem Herrn ist, aber nicht in den Augen Dostojewskis.

Die Augenblicke der ewigen Harmonie, die die Gestalt des Idioten mit einem solchen Scheine überirdischer Schönheit und Heiligkeit beleuchten, entstehen nach seinem eigenen Geständnis wie aus einer „heiligen“ oder wie bei Kirillow dämonischen Krankheit. Wenn Kirillow für Dostojewski nur geisteskrank ist, was bedeutet dann diese erstaunliche Übereinstimmung in den tiefsten und wichtigsten Gedanken Kirillows und des Fürsten Myschkin über die „Augenblicke der ewigen Harmonie“ als der Quelle des „höheren Seins“ in Verbindung mit der Prophezeiung des apokalyptischen Engels, „daß hinfort keine Zeit mehr sein soll“, — das heißt, daß das Ziel der weltgeschichtlichen Entwicklung nicht in dem endlosen irdischen Fortschreiten, sondern in dem Ende der Menschheit, in der zweiten Erscheinung des Wortes, in der Wiederkunft Christi bestände? Augenscheinlich hat Dostojewski hier seine Gedanken nicht ganz ausgesprochen; er kann oder will den schrecklichsten und wichtigsten nicht offenbaren; er tritt wie vor einem Abgrunde zurück, schließt die Augen, und der Denker verbirgt sich hinter dem Dichter. Sind nicht in den irren Phantasien Kirillows tatsächlich prophetische Phantasien enthalten? Scheint es nicht zuweilen, daß Dostojewski im Fürsten Myschkin sich selbst liebt und rechtfertigt, in Kirillow sich haßt und anklagt — aber in diesem und jenem stellt er sich selbst dar und beide stehen ihm gleich nahe. Sind der Idiot und Kirillow zwei Seiten seines eigenen Wesens, zwei Gesichter von ihm, ein offenbares und ein geheimes? Ist Kirillow ein Doppelgänger des Idioten? Das ist ein

Rätsel, das Dostojewski, der Kühnste aller Kühnen, nicht allein nicht zu erraten, sondern an das er nicht einmal zu denken gewagt hat, trotzdem er an nichts anderes denken konnte.

„Erkennen, daß kein Gott ist, und nicht gleichzeitig erkennen, daß man selbst zum Gotte geworden ist, ist ein Unsinn, durch den man zum Selbstmorde getrieben wird", das sagt Kirillow. „Wenn es Götter gäbe, wie hielte ich's aus, kein Gott zu sein?" sagt Friedrich Nietzsche.

„Nun aber starb dieser Gott! Ihr höhern Menschen, dieser Gott war eure größte Gefahr. Seit er im Grabe liegt, seid ihr erst wieder auferstanden. Nun erst kommt der große Mittag, nun erst wird der höhere Mensch Herr! Nun erst kreißt der Berg der Menschenzukunft" . . .

Wer sagt das? Wieder Kirillow? Nein, Friedrich Nietzsche. Aber Kirillow wiederholt fast wörtlich: „Dann wird ein neuer Mensch sein, alles wird neu werden. Die Geschichte wird in zwei Abschnitte geteilt werden: vom Gorilla bis zur Vernichtung Gottes, von der Vernichtung Gottes bis zur physischen Umwandlung der Erde und des Menschen" — das heißt mit andern Worten: bis zur Erscheinung des gottgewordenen Menschen — des Übermenschen.

Obgleich Nietzsche Dostojewski seinen „großen Lehrer" genannt hat, so wissen wir doch, daß die Hauptideen Nietzsches unabhängig von Dostojewski unter dem Einflusse der hellenischen Welt — vorzugsweise der alten Tragödie —, der Philosophie Kants und Schopenhauers einerseits, andererseits der positiven Ergebnisse, der neuen Erfahrungswissenschaft, der Ideen Darwins, Spencers, Haeckels über die biologische Umwandlung der Arten, über die Entwicklung der Welt, über die natürliche Metamorphose, über die sogenannte Evolution entstanden sind. Nietzsche hat diese wissenschaftlichen Schlußfolgerungen nur weiter ausgeführt und sie auf die Fragen der Kultur- und Weltgeschichte angewandt. Für ihn ist der Mensch nicht das Ende, das letzte Glied, sondern nur eins von den Gliedern aus der Kette der kosmischen Entwicklung. Ebenso wie der Mensch aus der Umwandlung der tierischen Arten entstanden ist, wird aus der Umwandlung der menschlichen kulturhistorischen Arten ein neues Geschöpf entspringen. Dieses neue Geschöpf ist der Übermensch, oder, wie der russische Nihilist mit naivem Zynismus sich äußert, der Übergang „vom Gorilla zum Menschen und vom Menschen bis zur Vernichtung Gottes" — bis zum Menschengotte.

Das ist übrigens nur die allen zugängliche und klare Außenseite

Nietzsches, die ihm selbst später als grobe Schale erschien; er hatte auch noch eine andere, tiefere, geheimnisvollere Innenseite. „Was mein langes Siechtum angeht," — gesteht er eines Tages selbst ein — „verdanke ich ihm nicht unsäglich viel mehr als meiner Gesundheit? Ich verdanke ihm eine höhere Gesundheit, eine solche, welche stärker wird von allem, was sie nicht umbringt! Ich verdanke ihm auch meine Philosophie ... Erst der große Schmerz, jener lange, langsame Schmerz, in dem wir gleichsam wie mit grünem Holze verbrannt werden, der sich Zeit nimmt — zwingt uns Philosophen, in unsere letzte Tiefe zu steigen und alles Vertrauen, alles Gutmütige, Verschleiernde, Milde, Mittlere, wohin wir vielleicht vordem unsere Menschlichkeit gesetzt haben, von uns zu tun."

So findet Nietzsche ähnlich dem Idioten und Kirillow in den Geburtswehen, in seiner Krankheit die Augenblicke der „inneren Harmonie", die Quelle des „höheren Daseins"; im Tode des Menschlichen erblickt er die ersten Blitze und Funken des „Übermenschentums".

„Der Mensch ist etwas, das überwunden werden muß" — sagt Zarathustra. Der Mensch kann nur, nachdem er alles Menschliche, allzu Menschliche überwunden, im Geiste und im Fleische ertötet hat, nachdem er das Fleisch des alten Adam mit der tierischen Schlangenweisheit wie eine alte abgestorbene Haut abgeworfen hat, ein göttliches Wesen, für das der Himmel und die Erde neu sind, werden; nur gestorben, verwest kann er unverweslich wieder auferstehen. Aber über diese „physische Umwandlung des Menschen", die eine physische und geistige zugleich ist, über diese Wiedergeburt des fleischlichen Fleisches in geistiges Fleisch hat schon der gesundeste und nüchternste Mann Rußlands, Puschkin, nachgedacht:

Zu meinen Lippen neigt' er sich
Und riß die lästerliche Zunge
Mir aus und tat mit raschem Schwunge
In meinen Mund, der sterbend schwieg,
Der klugen Schlange Stachel. Dann
Zerspellte er mit scharfem Streiche
Die Brust, und zuckend noch entnahm
Das Herz er, und an seine Stelle
Barg eine Kohle, rötlich helle
Der Engel. Starr wie eine Leiche
Blieb ich allein am wüsten Ort,
Da tönte mir des Herren Wort:
Steh auf, Prophet, ...

Die Leiche des Menschen, die in der Wüste lag, war nur die alte verblichene Schlangenhaut; der auf den Ruf Gottes auferstehen wird, wird kein Mensch mehr sein.

In einer seiner Fabeln erzählt Plato, daß, als unter dem Einflusse der göttlichen Lust, des Eros, der menschlichen Seele, die Flügel zu wachsen begannen, sie einen ähnlichen Schmerz empfand, wie die Kinder beim Zahnen. Mit einer uns sonderbar erscheinenden anatomischen Genauigkeit beschreibt uns der griechische Philosoph, wie diese Krankheit der Seele mit Zucken und Brennen beginne, als ob etwas poche, schwäre, sich anspanne, diese beengende fleischliche Hülle durchbrechen wolle und nicht könne, wie sich dann eine entzündete Geschwulst bilde und schließlich an den Stellen, an denen die Flügel durchbrechen sollen, eiternde Wunden entstehen — wie die ganze Seele bald vor Hitze flamme, bald vor Frost zittere, als ob sie sterben müsse.

Wenn das Samenkorn nicht abstirbt, kann es auch nicht wieder aufleben. Die Leben schaffenden Geburtswehen gleichen dem vernichtenden Schmerze des Todes.

„Der Übergang zu einer neuen Lebensform, den die heutige Menschheit durchmacht, ruft scheinbar unnötige und überflüssige Leiden hervor", sagt L. Tolstoi in seinem „Reiche Gottes". „Es geht ähnlich wie bei einer Geburt zu; alles ist bereit zum neuen Leben, aber das neue Leben erscheint immer noch nicht. Die Lage scheint aussichtslos." Nach einigen Zeilen spricht er vom Fluge, Schwingen und dem „neuen Menschen", der sich frei fühlen würde, frei wie ein Vogel, der, bis dahin in einem Gehege eingeschlossen, nun die Schwingen entfaltet.

Wer weiß, vielleicht fühlt L. Tolstoi nicht allein bei andern, sondern auch bei sich selbst diese Krankheit der zeitgenössischen Menschheit, die Krankheit der Geburt, den Schmerz der durchbrechenden Fittiche. Ist er selbst so gesund, wie er scheinbar es zu sein wünscht? Oder versteht er nur geschickter wie jeder andere seine Krankheit zu verheimlichen, indem er die Krankheit anderer bloßlegt?

„Jeder Mensch unserer Zeit befindet sich, wenn man in die Widersprüche seiner Erkenntnis und seines Lebens eindringt, in einer verzweifelten Lage", sagt Tolstoi, — wie gewöhnlich nur von andern, von den „Kindern der Welt", von allen Menschen überhaupt, nur nicht von sich selbst. Hätte er es aber nicht auch von sich selbst sagen können? Gibt es noch einen Menschen unserer Zeit, bei dem Erkenntnis und Leben sich in so großem Widerspruche befänden wie bei L. Tolstoi?

Von seiner „verzweifelten Lage“ schweigt er. Aber immer und immer suchte er, wie wir gesehen haben, vor sich selbst und vor den Menschen den Kampf zu verbergen, der nicht in seinem Bewußtsein, sondern in seinem unbewußten elementaren Leben vor sich ging, den Kampf des alten Waldteufels, des Onkels Jeroschka, mit seiner tierischen Schlangenweisheit gegen den tugendhaften Greis Akim und den Platon Karatajew mit ihrer Taubeneinfalt, den Kampf des Gott-Tieres mit dem Gottmenschen, des lebendigen Tieres mit dem toten Gotte. Wir sehen jetzt diesen Kampf nicht mehr; aber daß er noch besteht, bezeugen uns die unterirdischen Zuckungen, die Widerhalle, die dem dumpfen Dröhnen eines Erdbebens gleichen, die immer noch aus dem tiefsten Innern seines Herzens zu uns dringen, wo der tote Gott das lebendige Tier würgt. In der „Auferstehung“ feiert der Greis Akim seine Auferstehung und den Tod des Tieres, das er nun endgültig besiegt haben will. Wenn es aber ein Sieg ist, so ist es ein trauriger. Sollte L. Tolstoi in der geheimsten Falte seines künstlerischen Gewissens nicht gefühlt haben, daß gerade hier, in dem allerwichtigsten, entscheidendsten Augenblicke, etwas gerissen, ihm untreu geworden ist, sich an ihm gerächt hat? In dieser „Auferstehung“ führt die Abtötung des Fleisches dahin, wohin sie fast immer führt, zur Abtötung des Geistes, und vor unseren Augen scheint sich der schrecklichste Selbstmord zu vollziehen, der Selbstmord des Genius. Wie ein Mensch, der, vor einem Tiere flüchtend, um es zu täuschen, ihm seine Kleider hinwirft, so hat auch L. Tolstoi seinem Tiere den Teil seiner Seele hingeworfen, den er für den entbehrlichsten, äußerlichsten hielt, seinen künstlerischen Genius. Aber er hat sich und nicht das Tier betrogen. Mit seinem Genius mußte er auch seine ganze Seele hingeben.

Haben wir von ihm, hat er selbst von sich eine derartige „Auferstehung“ erwartet? Nicht umsonst sagt er sich gerade von denjenigen seiner Werke los, denen er seinen „Weltruhm“ verdankt. Und wie muß er zuweilen diesen Ruhm eines zweifellosen Künstlers und eines zweifelhaften Propheten hassen! Denn er hat recht, er ist in der Tat mehr als ein Künstler. In ihm steckte oder konnte ein Prophet stecken, wenn auch durchaus nicht der, den er selbst in sich vermutete. Welche Kränkung jetzt für ihn, sich nicht größer als sein Ruhm, sondern nur diesem gleich zu fühlen.

L. Tolstoi hat den menschlichen Ruhm erworben, aber nicht den göttlichen, der in der Verachtung der Menschen, in der Verfolgung der

Propheten besteht. Wie muß das knechtische Lob und die Anerkennung der unzähligen Kleinen seinen Stolz verletzen. Erinnert nicht diese letzte Demütigung im Ruhme an die Tortur, die jene Unglücklichen ertragen mußten, die, bis auf die Haut entkleidet, gebunden und mit Honig bestrichen, in der heißen Sonne den Insekten preisgegeben wurden? Wolkenweise fliegen sie herein, umkreisen die Unglücklichen, summen, kleben an ihnen fest, stechen sie in aller Unschuld, nur in der Absicht, einen Tropfen dieses Honigs, dieses süßen Ruhmes zu erhaschen. Oder ist es ihm jetzt schon gleichgültig, fühlt er sie nicht mehr, wie ein lebendig unter seinem eigenen Denkmal Begrabener?

Was wissen wir aber jetzt über ihn, den Gegenwärtigen? Er schweigt immer, als ob in diesem Schweigen seine letzte Zuflucht läge. Er will bis an sein Ende den Menschen keine Rechenschaft von seinen Leiden geben. Weiß er aber nicht, daß bald die Stunde naht, wo Der von ihm Rechenschaft fordern wird, dem er sie nicht verweigern darf?

Es wird uns bange um L. Tolstoi und will uns zuweilen scheinen, daß dieser Mensch unserer Zeit unser tiefstes Mitleid verdient, denn trotz seines Ruhms ist seine Lage verzweifelt; er ist so einsam, verlassen und unverstanden, wie kein zweiter. Andererseits jedoch scheint es uns zuweilen groß genug, um der Erbarmungslosigkeit seiner Leiden wert zu sein.

In jedem Falle mögen diejenigen, welche ihn nicht lieben, an die Gesundheit, die Ruhe, das Glück und die „Auferstehung" L. Tolstois glauben.

Im Gegensatze zu den Schmerzensschreien, der Fieberhitze und den Phantasien Dostojewskis und Friedrich Nietzsches offenbart sich seine Krankheit nur durch die allmählich eintretende Schweigsamkeit, durch Absterben, Verknöcherung, Versteinerung seines Herzens, des einst lebendigsten aller menschlichen Herzen. Aber gerade deshalb, weil die Krankheit eine verborgene, geheime, ganz nach innen geschlagene, Gesundheit heuchelnde ist, und deshalb, weil er sie selber kaum erkennt, ist sie schrecklicher als die Krankheit Dostojewskis, als der Wahnsinn Nietzsches.

Wie dem auch sein mag, Tolstoi hat uns verlassen, sich verborgen — scheinbar für ewig; er hat uns verlassen, so wie auch wir ihn verlassen.

Puschkin nahm das Geheimnis seiner großen Gesundheit mit ins Grab; Dostojewski — das Geheimnis seiner großen Krankheit. Nietzsche,

die Leiche des Übermenschen oder nur eines Menschen, ging von uns und nahm in seinem Wahne das Rätsel seiner Weisheit mit sich.

Wir sind einsam, wie noch niemals auf der Welt Menschen einsam gewesen sind. Selbst verlassen, verschüchtert, krank, oft sogar lächerlich — und zwar nicht allein in fremden, sondern auch in unsern eigenen Augen, müssen wir das Rätsel lösen, das Götter und Titanen nicht lösen konnten — die Linie ziehen, die unsere Gesundheit von unserer Krankheit, unser Leben von unserm Tode, unsere Renaissance von unserer Decadence trennt. Umgehen können wir dieses Rätsel nicht mehr, es wartet nicht, sieht uns in die Augen — will erraten sein. Können, dürfen wir es aber?

Das eben ist die fast unerträgliche Last der Verantwortung, die unserer Generation auferlegt worden ist, von der ich schon am Anfange dieser Untersuchung gesprochen habe.

Vielleicht haben die Schicksale der Welt noch niemals so, unsichtbar für alle, auf des Schwertes Schneide zwischen zwei Abgründen geschwankt, an einem Härchen gehangen, wie jetzt. Vielleicht hat noch niemals der menschliche Geist im geheimen so geahnt, daß, wenn nicht das Ende, so doch der Anfang vom Ende nahe sei, daß es vor der Türe stehe, ja an die Türe klopfe.

Wehe den zu früh in ihren Gräbern Erwachenden, da alle noch schlafen! Aber wenn wir es auch wollten, wir könnten uns nicht mehr selbst betrügen und wieder einschlafen, wir können uns nur schlafend stellen. Unsere noch nicht ganz geöffneten, schlaftrunkenen, schwachen Augen haben bereits das Licht gesehen, das die allerschärfsten und verwegensten menschlichen Augen nicht ertragen haben. Wohin sollen wir uns vor ihm verbergen? Wie sollen wir unsere Blöße bedecken? Und während diese winzige Schar Erwachter schon *sieht*, sind die übrigen vollauf beschäftigt, trinken und essen, kaufen und verkaufen, freien und lassen sich freien, wie „zu der Zeit Noahs in den Tagen vor der Sündflut“.

Als was für eine unsinnige Phantasterei erscheinen ihnen diese Worte, dieses hörbare Flüstern und Rauschen der sich in den Gräbern Regenden!

Nur dort in den Tiefen des Volkes gibt es vielleicht Erwachte wie wir. Aber ein Abgrund trennt uns von ihnen, unsere Stimme erreicht sie nicht, sie sind wie wir einsam in ihren Gräbern.

Wer wird zuerst auferstehen und sagen, daß er erwacht sei? Wer hat das Recht, darüber zu reden? Wer hat die letzte teuflische Versuchung überwunden, die bei jedem von uns, nicht allein in der Erkenntnis, sondern auch im Leben, im Handeln, in Fleisch und Blut das Verwesen des Samenkorns mit seiner Auferstehung, die Wehen der Geburt mit dem Schmerze des Todes, die Krankheit der Wiedergeburt mit der Krankheit der Entartung, den sogenannten Symbolismus mit dem sogenannten Dekadententum verwechselt? Erst muß dieses getan werden, und wenn es getan oder wenigstens begonnen ist, dann erst kann man darüber reden.

Vorläufig aber endet hier das uns Klare, unser Wort, unser Inhalt; es beginnt unser Geheimnis, unser Schweigen, unser Tun.



Sechstes Kapitel.

Im Jahre 1863 schrieb einer der treuherzigen Moskauer Slawophilen, J. S. Aksakow, an Dostojewski:

„Die erste Bedingung zur Befreiung des in uns lahmliegenden völkischen Empfindens ist: mit ganzem Herzen und aus voller Seele Petersburg hassen. Und überhaupt kann man sich nicht zum christlichen Glauben bekehren (das Slawophilentum ist aber weiter nichts als die höchste christliche Predigt), ohne dem Satan abzuschwören, ihn anzublasen und anzuspeien." Der Satan ist aber für Aksakow selbstverständlich Petersburg oder gar Peter der Große selbst.

In ihrer Vermengung hilflosen Zornes mit hilfloser Angst erinnern diese Worte an die Drohungen des Wahnsinnigen in Puschkins „Ehernem Reiter".

Nun wohl, gewalt'ger Städtegründer,
Du sollst mir — —

L. Tolstoi hat Petersburg nicht angeblasen und auch nicht angespien; er hat es einfach vergessen, nicht bemerkt, verachtet, als etwas Unwichtiges, Unnötiges, so gut wie nicht Vorhandenes; er hat nicht allein Petersburg, sondern auch das den Slawophilen teure Moskau verlassen und sich aufs Land, zur Mutter Erde, dem Leibe Rußlands, zurückgezogen. Wenn er aber Petersburg, die „Schöpfung Peters des Großen", auf dem Lande in der Gestalt der neuen industriellen „Kultur" mit allem Zubehör — Ziehharmonika, Schnaps und Syphilis — vorfindet, so ist das für ihn der Geist der Finsternis — „die Macht der Finsternis", die „Frucht der Aufklärung". Die Handlung von „Krieg und Frieden" und „Anna Karenina" spielt teilweise in Petersburg, aber der Geist Petersburgs, Peters des Großen, fehlt darin. Der Geist der hauptstädtischen großen Welt ist für L. Tolstoi auch der Geist der Finsternis — „die Macht der Finsternis". In allen seinen

Werken findet man nur das Land, die Erde, nur den Leib, das Fleisch und die dunkle elementare Seele Rußlands; aber den Geist als Macht des Lichtes, als neues kulturelles und zugleich nationales Bewußtsein, die Sehnsucht nach der russischen Zukunftsstadt, jenseits von Petersburg, nach dem noch nicht enthüllten Antlitz und Haupt Rußlands — von alledem findet man bei L. Tolstoi nichts.

Mit ganz anders geartetem, aber nicht geringerem Feingefühl hat Dostojewski das vor Petersburg, ja noch vor Moskau vorhandene alte, bäuerliche, christliche russische Land — „diese darbende Umgebung, diese kümmerlichen Hütten“ — erfaßt.

In „Die Brüder Karamasow“ erwacht Aljoscha im Kloster am Grabe des Greises Sossima aus dem prophetischen Traume von der Hochzeit zu Kana und tritt aus der Zelle in den Garten hinaus. „Weit, unabsehbar wölbte sich über ihm die Himmelskuppel, übersät mit stillen, blinkenden Sternen. Vom Zenit bis zum Horizont schimmerte noch undeutlich die Milchstraße. Eine kühle und bis zur Unbeweglichkeit stille Nacht lagerte über der Erde. Die weißen Türme und goldenen Kuppeln des Domes leuchteten am tiefblauen Himmel. Die prachtvollen Herbstblumen in den Beeten schlummerten noch bis zum Morgen. Es war, als wenn die irdische Stille zusammenflösse mit der himmlischen, und als wenn die Geheimnisse der Erde und die der Gestirne sich berührten.“

Die „weißen Türme und goldenen Kuppeln des Domes leuchteten am tiefblauen Himmel“; erinnern sie nicht an die geheimnisvollen Berge und Städte, die mit solchen zauberischen und dennoch genauen, festen Linien auf dem nachgedunkelten Hintergrunde der alten russischen Heiligenbilder gemalt sind?

Hier eine noch mehr heiligenbildartige Naturbeschreibung. In den „Dämonen“ erzählt die lahme Lisaweta dem früheren Nihilisten Schatow von ihrem klösterlichen Leben:

„Ich pflegte an das Ufer des Sees zu gehen; auf der einen Seite stand unser Kloster und auf der andern unser spitzer Berg, man nennt ihn auch so: Spitzberg. Ich pflegte auf diesen Berg zu gehen, mich mit dem Gesichte nach Osten zu wenden und auf die Erde niederzufallen. Dann weinte ich und weinte ich: ich weiß nicht, wie lange ich weinte; ich erinnerte mich an nichts, wußte nichts. Dann stand ich auf, wendete mich zurück, und die Sonne ging unter; und sie war so groß, so prächtig, so herrlich — siehst Du gerne nach der Sonne,

Schatuschka? Schön ist's und traurig. Ich wendete mich wieder nach Osten, und ein Schatten, der Schatten von unserem Berge, flog wie ein Pfeil, schmal und furchtbar eng, lang über eine Werst weit bis an die Insel im See und schnitt diese steinige Insel genau in zwei Hälften; und wie er sie so zerschnitt, da ging auch die Sonne ganz unter, und alles löschte mit einem Male aus. Da wurde mir immer ganz traurig zumute, da kam mir plötzlich das Gedächtnis wieder, und ich fürchtete mich vor der Dämmerung, Schatuschka."

Hier verschmilzt der freie Rhythmus der alten Heldenlieder, ihre Melodie selbst mit der stillen, dunkeln Mönchslegende zu einer noch nicht dagewesenen russischen Musik.

Es wird mitunter behauptet, Dostojewski hätte die Natur nicht geliebt. Wenn er sie aber tatsächlich nur wenig und selten schildert, so ist es vielleicht gerade deswegen, weil seine Liebe zu der Natur zu tief ist, um nicht schamhaft, verborgen, keusch und zurückhaltend zu sein. Dem ersten besten wird er sie nicht offenbaren; dafür liegt aber in seinen seltenen Schilderungen eine Kraft, mit der sich auch bei L. Tolstoi nichts vergleichen läßt.

Nein, nicht weniger als dieser liebt Dostojewski die Erde, den „Leib" Rußlands, aber nicht den „fleischigen", „blutigen", „irdischen", sondern den „beseelten", „geistigen" — „den nach Myrrhen duftenden, mit Wohlgeruch durchtränkten *heiligen Leib* Rußlands" . . „die heilige russische Erde", dieselbe, die

Er, der für die Welt gelitten,
Seiner Kreuzeslast erlegen,
Hat in Knechtsgestalt durchschritten
Einst mit seinem Himmelssegen.

Für Dostojewski ist das heilige Rußland die ferne Zukunft, ebenso wie es für die Slawophilen die ferne Vergangenheit ist. Aber weder über der Zukunft noch über der Vergangenheit vergißt er die Gegenwart Rußlands, die nahe, allzu nahe Petersburger Gegenwart, und nicht weniger wie Aksakow empfindet er, was den naiven Moskauer Denker so schreckte, und wovon er sich wie vom Satan zu befreien glaubte, indem er es anblies und anspie.

Mehr als ein anderer empfand Dostojewski, welch ein „Unglück es sei, in Petersburg zu wohnen, in dieser abstraktesten und absichtlichsten Stadt („es gibt absichtliche und unbeabsichtigte Städte") — in dieser „phantastischen Stadt, die die phantastischeste Geschichte aller

Städte der Erdkugel besitzt", in diesem gepriesenen „Paradiese Peters des Großen", das wie absichtlich mit „teuflischer Voraussicht" Menschen und Natur zum Trotz angelegt wurde — nicht damit die Menschen darin ein natürliches Leben führen, sondern damit sie eines widernatürlichen Todes sterben.

An einem Sommertage, schon nach Verübung des Mordes, ging Raskolnikow über die Nikolaibrücke, blieb stehen und sah auf die Newa in der Richtung nach dem Winterpalais hin. „Am Himmel zeigte sich kein Wölkchen, und das Wasser sah fast blau aus, was bei der Newa selten der Fall ist. Die Kuppel der Isaakskirche, die sich von keinem Punkte schöner abzeichnet als von hier, von der Brücke aus gesehen, glänzte hell, und durch die klare Luft war jede ihrer Verzierungen deutlich zu erkennen. Eine unerklärliche Kälte wehte ihm stets aus diesem Panorama entgegen, das prachtvolle Gemälde war für ihn von einem stummen und tauben Geiste beseelt."

Ist es nicht dieselbe Kälte, die der Grabeskälte der Gespenster gleicht, ist es nicht derselbe „stumme und taube Geist", vor dem auch der Puschkinsche „beklagenswerte Irre" flieht, als er hinter seinem Rücken hört:

Wie Donner-Kraches Widerhallen
Schwer-tönenden Galopp erschallen
Auf dem erklingenden Gestein.

Aus diesem schrecklichen, scheinbar fremden, westlichen, tatsächlich aber heimischen, altrussischen, vorchristlichen, heldenhaften Geiste, aus dem Geiste Peters des Großen und Puschkins, ist Raskolnikow und zu großem Teil auch Dostojewski selbst hervorgegangen.

Die Stadt Peters des Großen ist nicht allein die phantastischeste, sondern auch die prosaischeste aller Städte des Erdballs. Neben dem Grauen der Phantasie herrscht hier ein nicht geringeres Grauen der Wirklichkeit.

„Die Hitze auf der Straße war unerträglich, dazu die Schwüle und das Gedränge, ringsum nichts als Kalk, Holzbalken, Ziegel, Staub, und jener spezifische Sommergestank, den jeder Petersburger kennt. Kneipengeruch und Betrunkene. Ein Ausdruck tiefsten Ekels glitt momentan über die feinen Züge des jungen Mannes." So beginnt „Verbrechen und Strafe". Das ist die Petersburger Luft, der Hintergrund des Bildes. Nach dem Verbrechen, als Raskolnikow die blutigen Kleider verstecken geht: „Auf der Straße war die Hitze von neuem

unerträglich geworden — wenn auch nur ein Tropfen Regen während aller dieser Tage gefallen wäre! —, wieder derselbe Staub, die Ziegelmassen, der Kalkputz, derselbe üble Geruch aus den Läden und Schenken, wieder jeden Augenblick dieselben Trunkenen, die finnischen Straßenhändler und die sich räkelnden Kutscher. Die Sonne stach ihm heiß in die Augen, so daß es schmerzte, wenn er emporblickte, sein Kopf summte, eine gewöhnliche Empfindung, wenn man Fieber hat und an einem heißen Sommertag auf die Straße geht."

Wer kennt Petersburg besser, wer haßt es mehr und fühlt vor ihm einen heftigeren Ekel als Dostojewski? Sicher nicht J. S. Aksakow, der es nur anbläst und anspeit. Auch nicht L. Tolstoi, der Petersburg vergessen hat. — Es gibt aber Augenblicke, in denen Dostojewski plötzlich alles verzeiht und die Stadt liebt — man weiß nicht weshalb —, ebenso wie Peter der Große sein ungeheuerliches „Paradies" und Puschkin die „Schöpfung Peters" liebte. Dostojewski versteht durch die Kraft seiner Liebe dieses „Stiefkind der Natur", diese verrufenste Stadt, deren sich auch ihre Einwohner im geheimen schämen, rührend, fast lieb und vertraut, beinahe schön zu machen, — wenn es auch eine unendlich krankhafte, deshalb nicht allen zugängliche, nicht allgemeine, eine, wie man heute sagen würde, „dekadente" Schönheit ist.

„Es gibt in Petersburg", gesteht Dolgoruki, der „Werdende", „einzelne glückliche Orte, das heißt, solche, an denen ich aus gewissen Gründen mich einmal glücklich gefühlt habe. Ich vermeide diese Orte, suche sie so selten als möglich auf, absichtlich, damit ich später, wenn ich einmal ganz einsam und unglücklich bin, sie besuchen, mich dort grämen und Erinnerungen pflegen kann."

„Ich liebe es," sagt Raskolnikow, „ich liebe es, wenn man an kalten, dunkeln und regnerischen Abenden zur Drehorgel singt, — gerade an regnerischen Abenden, wenn alle Vorübergehenden blaßgrüne und kranke Gesichter haben; oder noch besser, wenn es schneit, wenn es naß herniederfällt, gerade herab, ohne Wind, verstehen Sie? Und wenn die Gaslaternen so hindurchscheinen!"

„Er führte mich", erzählt ein anderer Held, „in ein kleines Kellerrestaurant am Kanal. Es waren nur wenige Gäste da. Ein kleiner, verstimmter, heiserer Musikautomat spielte, es roch nach fettigen Servietten; wir setzten uns in eine Ecke." . . . „Du weißt es vielleicht nicht, ich liebe es zuweilen, aus Langweile, aus schrecklicher seelischer Langweile, in solche Kloaken hineinzugehen. Diese Einrichtung,

diese schluchzende abgehackte Arie aus der ‚Lucia‘, diese Kellner in den bis zur Unanständigkeit russischen Anzügen, dieser Qualm, dieser Lärm aus der Billardstube — alles ist dermaßen gemein und prosaisch, daß es fast an das Phantastische streift.“

In allen Romanen Dostojewskis trifft man ebensolche schmutzige Kneipen-Kloaken als Spuren des Petersburger „Europa“ auch im Innern Rußlands an. Die wichtigsten, mystischesten, abstraktesten und leidenschaftlichsten Gespräche seiner Helden über die letzten Ereignisse der russischen und der Weltgeschichte werden in diesen Schenken geführt. So sonderbar es auch klingt, man fühlt doch heraus, daß gerade diese Abgeschmacktheit der „lakaienhaften“ „europäischen“ „Smerdjäkowschen“ Umgebung, die Realität und Trivialität, die fast „an das Phantastische grenzt“, diesen Unterhaltungen ihren besondern, modernen, russischen, vielleicht einzig russischen, gewitterschwangeren, unheimlichen, geradezu apokalyptischen Abglanz verleihen, — so wie der Himmel vor dem Gewitter von erdiger, fast leichenhafter Blässe überzogen erscheint. Man fühlt, daß hier zum erstenmal der russische Gedanke auf den Kampfplatz der wirklichen europäischen Weltkultur hervortritt, daß trotz dem „heiseren Automaten, dem Lärmen aus der Billardstube und der stimmlosen Nachtigall“ hier „Mächte, Gewalten und Befehlshaber“, „Menschen und Engel“ ihm lauschen, so daß es scheinen will, als müßten diese Gespräche, in einer weniger gemeinen und äußerlich poetischeren Umgebung geführt, einen großen Teil ihres innern Wertes, ihrer besondern, einzig russischen und eben dadurch vielleicht auch universalen Poesie verlieren.

Der anscheinend unerschütterliche Block des „Ehernen Reiters“ steht aber auf schwankendem, faulendem Sumpfboden, aus dem gespenstige Nebel emporsteigen. „Der Morgen war kalt, und über der ganzen Stadt lag ein feuchter, milchiger Nebel. Ich weiß nicht weshalb, aber der frühe, geschäftige Petersburger Morgen gefällt mir doch immer, trotz seines ekelhaften Aussehens, und diese geschäftig dahineilenden egoistischen und immer nachdenklichen Leute haben morgens um acht Uhr für mich einen besondern Reiz. Jeder frühe Morgen, der Petersburger einbegriffen, übt auf die Natur des Menschen einen ernüchternden Einfluß aus. Mancher feurige nächtliche Gedanke verschwindet bei dem Lichte und in der Kälte des Morgens, und mir selbst ist es zuweilen vorgekommen, daß ich mich morgens an manche meiner nächtlichen, eben erst verschwundenen Gedanken, mitunter auch Handlungen mit Gewissens-

bissen und Scham erinnerte. Beiläufig bemerke ich jedoch, daß ich den Petersburger Morgen, obgleich er der nüchternste auf dem ganzen Erdenballe zu sein scheint, dennoch für den phantastischesten auf der ganzen Welt halte. Das ist meine persönliche Ansicht oder, besser gesagt, mein persönlicher Eindruck, aber ich stehe für ihn ein. An einem solchen feuchten und nebligen Petersburger Morgen muß, wie es mir scheint, der wilde Gedanke irgendeines Puschkinschen Hermann aus der „Pique-Dame" (eine kolossale Gestalt, ein ungewöhnlicher, vollkommen Petersburger Typus — ein Typus aus der Petersburger Kulturperiode) noch mehr erstarken. Hundertmal kam mir in diesem Nebel der eigentümliche, nicht wieder zu verscheuchende Gedanke: Was dann, wenn dieser Nebel sich verflüchtigt und in die Höhe steigt? Wird dann nicht mit diesem Nebel auch diese ganze, faule, schlüpfrige Stadt mit emporsteigen und wie Rauch zergehen? Wird dann nicht der frühere finnische Sumpf und mitten darin zur Verzierung allenfalls noch der eherne Reiter auf dem heißdampfenden, abgetriebenen Pferde zurückbleiben? Da laufen sie alle durcheinander und sorgen sich ab; wie soll man aber wissen, ob alles dieses nicht der Traum eines einzelnen ist, und daß es hier nicht vielleicht überhaupt keine wirklichen, wahren Menschen, keine einzige wirkliche Handlung gibt? Der all dieses träumt, erwacht plötzlich und alles verschwindet."

Ist es nicht erstaunlich, daß L. Tolstoi, der Realist, zu seiner Riesengröße emporgestiegen ist, ohne daß die ganze Petersburger Periode der russischen Geschichte, weder Peter der Große noch Puschkin, für ihn existiert zu haben scheinen? Er verneint sie nicht einmal, sondern geht nur an ihnen vorüber. Und neben ihm erweist sich Dostojewski, der Phantast, in dem allerlebendigsten, realsten und bewußten Zusammenhange mit der ganzen geschichtlichen Entwicklung der russischen Kultur, mit Peter dem Großen und Puschkin, dem Petersburger Puschkin, dem Schöpfer des „kolossalen" Hermanns (der selbstverständlich den nicht weniger „kolossalen" Raskolnikow vorausahnen läßt). Fängt Dostojewski nicht gerade mit dem an, womit der Sänger der Stadt Peters aufgehört hat, mit den tiefsten Gedanken über den „gewaltigen Städtebauer", die Puschkin kurz vor seinem Tode gehegt hatte? Dostojewski stammt aus Petersburg, und er braucht sich dessen nicht zu schämen, denn Petersburg ist schließlich doch immer die Schöpfung eines russischen, des bis auf den heutigen Tag, wenn auch nicht für alle Zeit russischesten und zugleich universalsten Helden, den Rußland gehabt hat. Peters-

burg, diese widernatürliche, künstliche Stadt der fleisch- und blutlosen Menschen, der Gespenster mit Fleisch und Blut, ist vorzugsweise die Stadt Dostojewskis, wie Dostojewski vorzugsweise der Dichter Petersburgs ist.

Und doch wird er nicht mit Puschkin sagen:

Stadt Peters, steh im lichten Glanze
Wie Rußland unerschüttert da.

Dostojewski hat von allen Russen zuerst empfunden und verstanden, daß gerade hier in Petersburg das Rußland Peters des Großen, wie das abgetriebene, mit eisernem Zügel emporgerissene Pferd des „Ehernen Reiters" an seinen Endpunkt gelangt ist und jetzt über einem Abgrunde schwebt. „Ist dies vielleicht der Traum eines einzelnen? Wird, der dieses alles geträumt hat, nicht plötzlich erwachen, und wird dann nicht alles verschwunden sein?" Er weiß sogar bestimmt, daß es verschwinden wird, er weiß, daß Rußland niemals nach Moskau zurückkehren wird, wohin es die Slawophilen rufen, und ebensowenig noch weiter rückwärts nach dem scheinbar bäuerlichen, in der Tat aber gutsherrschaftlichen „Reiche Gottes" von Jasnaja Poljana, wohin die Anhänger L. Tolstois es rufen; zugleich weiß er aber auch, daß Rußland nicht in Petersburg bleiben wird.

In seinen letzten Lebensjahren, während des russisch-türkischen Feldzuges, träumt er von Konstantinopel, von unserem alten „Zargrad", als von der neuen und endgültigen Reichshauptstadt. Von dem wirklichen und historischen Konstantinopel träumte er nur, aber er erkannte schon ganz sicher und völlig klar, daß Petersburg, die zweite Stadt Rußlands, nicht seine letzte Grenze und sein letztes Ziel sei, sondern nur ein Übergang, eine Brücke, die scheinbar widernatürlich über einen historischen Abgrund geschlagen ist — nur ein Steg von der ersten russischen Stadt zur dritten und letzten, zur Hauptstadt Rußlands und zugleich der ganzen Welt — zum „dritten, russischen, Rom". Dieses dritte Rom war der letzte des sterbenden alten, moskowitischen, „heiligen" Rußland, und es ist der erste, eben erst erwachende Gedanke des neuen Rußland, nicht des gegenwärtigen, sondern des zukünftigen, wirklich neuen Rußland, das dem Rußland Petersburgs und Peters des Großen folgt und wieder ein „heiliges" Rußland sein wird. Dostojewski allein war in unserer gebildeten Gesellschaft jener Universalmensch, von dem der Apostel Paulus spricht und den das russische Volk schon seit langem verstanden hat, jener Mensch, der „hie keine bleibende Statt hat, sondern

die zukünftige sucht" (Ebr. 13, 14). Hinter den schwankenden Petersburger Nebeln sah er schon auf dem klaren und festen tiefblauen Himmel des Heiligenbildes die weißen Türme und goldenen Kuppeln des russischen und ökumenischen Domes der heiligen Sophia, der Weisheit Gottes im dritten und letzten Rom, in der kommenden Stadt, die wahrhaftiger und unerschütterlicher ist als die jetzige Stadt Peters — mag auch ein Puschkin sie besungen haben — als alle scheinbare Petersburger Wirklichkeit, die plötzlich verschwinden kann, wenn derjenige erwacht, der von ihr geträumt hat.

Wenn aber Petersburg bloß ein Traum ist, so ist es doch nicht umsonst ein Traum des ehernen Reiters auf dem Granitblock, mit seinem dem Erze und dem Gestein ähnlichen übermenschlichen Willen, der das Über- oder wenigstens Widernatürliche scheinbar natürlich macht, das nicht Vorhandene scheinbar vorhanden sein läßt. Niemand rechnete mehr als Dostojewski mit diesem Willen des „Wunder schaffenden Riesen", niemand empfand und erkannte tiefer die ganze reale Unabwendbarkeit, die ganze furchtbare Wahrheit dieses Traumes der „Petersburger Periode der russischen Geschichte", der den Westlern als Paradies, den Slawophilen als Eingebung des Teufels erscheint.

Fast dasselbe wie über Petersburg, die „phantastischeste" aller Städte, die Schöpfung Peters, sagt Dostojewski auch über seine eigenen Werke, über sein künstlerisches Schaffen. „Ich liebe den Realismus in der Kunst über alle Maßen, den Realismus, der sozusagen an das Phantastische hinanreicht . . . Was kann für mich phantastischer und unerwarteter sein als die Wirklichkeit? Ja, was kann oft unwahrscheinlicher sein als die Wirklichkeit? . . . Das, was die Mehrheit oft phantastisch und exzeptionell nennt, bildet für mich zuweilen den Inbegriff aller Wirklichkeit."

Alle Helden Dostojewskis teilen sich gleichsam in zwei Familien, die einander entgegengesetzt sind, aber viele Berührungspunkte haben: entweder sind sie wie Aljoscha, der Idiot und Sossima Leute der „kommenden Stadt", des zu alten, zugleich aber auch zu jungen, noch nicht vorhandenen Rußland; oder wie Iwan Karamasow, Rogoschin, Raskolnikow, Wersilow, Stawrogin, Swidrigailow Menschen der jetzigen Stadt, des gegenwärtigen realen Petersburger Rußlands, des Rußland Peters des Großen. Jene scheinen Geister zu sein, gehören aber der Wirklichkeit an, diese scheinen der Wirklichkeit anzugehören, sind aber nur Schemen. Sie sind nur Traumgestalten in dem grausamen, realen

und zugleich phantastischen Traum, den der eherne Reiter jetzt schon zwei Jahrhunderte lang träumt.

Raskolnikow sieht im Traume das Zimmer, in dem er die Alte ermordet hat. „Der ungewöhnlich große, runde, kupferrote Mond schaute gerade in das Fenster herein. ‚Das ist gewiß der Mond, von dem diese Stille herrührt‘, dachte er. Er blieb stehen und wartete lange; und je stiller der Mond schien, desto heftiger klopfte sein Herz, es tat ihm ordentlich weh. Immer noch alles still. Plötzlich hörte man ein trocknes Knistern, als ob ein Holzspan zerbrochen würde, und wieder wurde alles still. Eine erwachte Fliege flog plötzlich gegen die Scheiben und summte kläglich. — Raskolnikow sah die alte Wucherin vor sich; er schlug sie mit dem Beil auf den Scheitel, ein-, zweimal, aber die Alte lachte, lachte aus vollem Herzen, mit einem leisen, unhörbaren Gelächter. Je mehr er sie schlug, je mehr wurde die Alte von Lachen geschüttelt. — Er wollte aufschreien, und — erwachte. — Er atmete schwer auf — aber sonderbar, der Traum schien noch immer fortzudauern. — Die Tür stand weit offen, und auf der Schwelle stand ein ihm ganz fremder Mensch und schaute ihn aufmerksam an. Ist das eine Fortsetzung des Traumes oder nicht? dachte er. — Es vergingen ungefähr zehn Minuten. Obschon es fast Abend, war es doch noch hell. — In der Stube war vollständige Ruhe; selbst von der Treppe hörte man nicht das geringste Geräusch; nur eine große Fliege summte und stieß fortwährend an die Fensterscheiben."

Dieser reale, verbindende, symbolische Zug — die in beiden Zimmern summende Fliege („Alles, was bei Euch vorkommt, gilt auch bei uns", sagt der Teufel zu Iwan Karamasow; das heißt: was in der Welt der Erscheinungen ist, ist auch in der Welt der Ideen — in beiden Zimmern) — verknüpft den Traum mit der Wirklichkeit, so daß der Leser kaum unterscheiden kann, wo das Geisterhafte aufhört und das Wirkliche beginnt.

„Endlich wurde es unerträglich, Raskolnikow erhob sich und setzte sich aufs Sofa.

‚Nun, reden Sie . . . was wollen Sie?‘

‚Wußte ich es doch, daß Sie nicht schliefen, sondern sich bloß so stellten‘, antwortete der Unbekannte, ruhig auflachend. ‚Erlauben Sie, daß ich mich vorstelle: Arkadius Iwanowitsch Swidrigailow.‘"

Hiermit endet der dritte Teil von „Verbrechen und Strafe".

„‚Sollte das etwa noch die Fortsetzung des Traumes sein?‘ dachte Raskolnikow wieder“ . . . so beginnt der vierte Teil.

„Er betrachtete den unerwarteten Gast vorsichtig und mißtrauisch. ‚Swidrigailow? Unsinn! . . . Unmöglich!‘ rief er endlich zweifelnd und laut.“

Und als nach einer langen, teilweise sogar geschäftlichen Unterhaltung der Gast ihn verläßt, fragt Raskolnikow seinen Kameraden, den Studenten Rasumuchin:

„‚Hast Du ihn gesehen?‘

‚Jawohl, ich habe ihn mir gut gemerkt.‘

‚Hast Du ihn auch wirklich deutlich gesehen?‘ wiederholt Raskolnikow.

‚Ja, doch! . . . Ich erinnere mich seiner ganz lebhaft, finde ihn unter Tausenden heraus, ich habe ein gutes Personengedächtnis.‘

Sie schwiegen wieder.

‚Hm . . . drum eben . . .‘ brummte Raskolnikow; ‚weißt Du, ich dachte . . . es scheint mir immer, als ob es vielleicht nur ein Hirngespinst war. Vielleicht bin ich wirklich verrückt geworden, habe nur ein Gespenst gesehen.‘“

Swidrigailow kommt aus dem Traum; er ist selbst wie ein Traum, wie ein dichter, schmutzig-gelber Petersburger Nebel. Aber wenn er auch ein „Gespenst“ ist, so ist er ein Gespenst mit Fleisch und Blut. Darum vor allem ist er so unheimlich. Er hat nichts Romantisches, Undeutliches, Unbestimmtes, Abstraktes. Im Laufe der Handlung des Romanes gewinnt Swidrigailow immer mehr Realität, so daß er am Schlusse realer erscheint als die vollblütigen und fleischigen, in Fleisch und Blut erstickten Helden L. Tolstois — irgendein Lewin oder Pierre Besuchow. Diese bestehen bloß aus geometrisch regelmäßigen, einfachen, geraden, parallelen Linien, dieser aber aus lebendigen, unendlich komplizierten, gewundenen, sich scheinbar widerstrebenden, in Wirklichkeit aber nur entgegengesetzten, sich ineinander verflechtenden und kreuzenden Linien wie alles Lebendige. So erfahren wir, daß dieser „lasterhafteste aller Menschen“, dieser „Schweinehund“, einer ritterlichen Großmut, eines verfeinerten, uneigennützigen Gefühles fähig ist. Als die Schwester Raskolnikows, Dunja, ein unschuldiges Mädchen, das Swidrigailow, um es zu vergewaltigen, in den Hinterhalt gelockt hat, bereits ganz in seiner Gewalt ist, läßt er sie plötzlich gehen, ohne sie zu berühren, obgleich er weiß, daß diese Selbstüberwindung ihn das Leben kosten, daß

er sich töten wird. Vor seinem Tode sorgt er einfach und selbstlos wie für eine Tochter für das ihm fremde Waisenmädchen, das er zuerst hatte schänden wollen, und stellt seine Zukunft sicher. Zugleich aber lastet auf dem Gewissen Swidrigailows ein Kriminalverbrechen „im Zusammenhange mit einem tierischen, fast phantastischen Morde, für das er zur Strafe sehr leicht nach Sibirien hätte verschickt werden können". — Wie sollten wir nun daran zweifeln, daß er existiert? Wir hören seine Stimme, wir sehen sein Angesicht, das wir „unter Tausenden wiedererkennen" würden. Er ist uns lebendiger und wirklicher als eine Unmenge von Personen, denen wir alltäglich im sogenannten „Leben", in der „Wirklichkeit" begegnen. Sind wir denn nicht auch Swidrigailow in den Straßen Petersburgs begegnet? — Erfüllt er nicht die Straßen der phantastischen Stadt an unseren abscheulichsten Tagen, wenn der „nasse, fast warme Schnee" herabfällt und es dumpfig vom Tauwetter ist? Riecht der schmutzig-gelbe Petersburger Nebel nicht nach ihm? So sonderbar und schrecklich es auch klingen mag — das Blut und Fleisch dieses „Gespenstes" ist im hohen Maße unser eigenes Blut und Fleisch.

Wenn wir aber endgültig Swidrigailow erkannt zu haben glauben, so versinkt er im Nebel, wie er aus ihm emporgetaucht, verschwindet im Traume, wie er ihm entsprungen ist. Auch sein Tod zeigt ebensowenig Herkömmliches und Romantisches wie sein Leben. — Es ist der schrecklichste und gewöhnlichste Petersburger Tod — der Inhalt eines Polizeiprotokolls, die feine Schrift eines Petersburger Blättchens.

„Es war ein früher Morgen. — Ein milchfarbener, dichter Nebel lag auf der Stadt. Swidrigailow ging den schmutzigen, hölzernen Fußsteg entlang der Newa zu. — Weder einem Fußgänger, noch einer Droschke begegnete er auf der Straße. Traurig und schmutzig sahen die gelbangestrichenen hölzernen Häuser mit den geschlossenen Fensterläden aus. Kälte und Feuchtigkeit drangen durch den Körper, und ihn begann zu frösteln. — Er war bis an ein großes, steinernes Haus gekommen. — Da erblickte er links einen hohen Wachtturm. ‚Bah!' sagte er bei sich, ‚das wäre ein günstiger Platz. Da finde ich doch wenigstens einen offiziellen Zeugen!' . . . Er lächelte fast über diesen neuen Gedanken und bog in die Straße ein. — An der geschlossenen hohen Pforte lehnte ein kleines Männchen im grauen Soldatenmantel, mit dem messingenen Achilleshelm der Feuerwehr. Mit schläfrigem Blick schielte er auf den näherkommenden Swidrigailow. Auf seinem Gesichte lag jene ewige, griesgrämige Trübsal, die allen Gesichtern israelitischer

Abstammung ohne Ausnahme ihren eigentümlichen sauertöpfischen Stempel aufdrückt. Beide, Swidrigailow und der Achilles, sahen sich eine Zeitlang schweigend an. Dem Achilles schien es endlich ungehörig, daß ein Mensch, der nicht betrunken schien, drei Schritte vor ihm dasteht, ihn starr anblickt und kein Wort redet.

‚Was haben Sie? Was wollen Sie hier?‘ fragte er, ohne seine Stellung zu verändern.

‚Nichts, Freundchen; guten Morgen!‘ antwortete Swidrigailow.

‚Hier ist kein Platz . . .‘

‚Ich will ins Ausland reisen, Freundchen.‘

‚Ins Ausland?‘

‚Ja, nach Amerika.‘

‚Nach Amerika?‘

Swidrigailow nahm den Revolver heraus und spannte den Hahn. Achilles zog die Augenbrauen in die Höhe.

‚Was wollen Sie, was tun Sie? Für solche Späße ist hier kein Platz . . .‘

‚Weshalb sollte hier kein Platz dafür sein?‘

‚Deshalb, weil hier kein Platz dafür ist.‘

‚Nun, Freundchen, das ist mir ganz einerlei. Der Platz paßt mir vorzüglich; wenn man dich fragen sollte, so kannst du antworten, daß ich nach Amerika gereist sei.‘

Er setzte den Revolver an seine rechte Schläfe.

‚Das darf man hier nicht, hier ist nicht der Platz zu so etwas!‘ — stotterte der sichtlich unruhig gewordene Achilles und riß die Augen weit auf.

Swidrigailow drückte den Hahn ab.“

Zweifelnd fragt sich der Leser wie Raskolnikow: „Habe ich Swidrigailow wirklich gesehen? Habe ich ihn auch wirklich deutlich gesehen? Ist es vielleicht nur ein Hirngespinst gewesen? Bin ich vielleicht wirklich verrückt geworden und habe nur ein Gespenst gesehen?“ Wenn aber das Blut und das Fleisch Swidrigailows wirklich gespensterhaft sind, sind wir denn so sicher, daß unser Blut und Fleisch nicht auch gespensterhaft ist?

. . . Wir sind solcher Zeug
Wie der zu Träumen und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf . . .

Wie, wenn unsere Petersburger Wirklichkeit aus demselben Stoffe besteht, wie unsere historischen Petersburger Träume? Was dann, wenn das Messing an dem Achilleshelm des Israeliten, der das Haus mit dem hohen Wachtturm behütet, ebenso geisterhaft ist wie das Erz des Giganten auf dem granitenen Blocke? „Was dann, wenn dieser Nebel sich verflüchtigt und in die Höhe steigt? Wird dann nicht mit diesem Nebel auch diese ganze faule, schlüpfrige Stadt mit emporsteigen und wie Rauch vergehen? Wird dann nicht der frühere finnische Sumpf und mitten darin zur Verzierung allenfalls noch der eherne Reiter auf dem heißdampfenden, abgetriebenen Pferde zurückbleiben?"

„‚Apropos, glauben Sie vielleicht an Gespenster?' fragt Swidrigailow Raskolnikow.

‚An was für Gespenster?'

‚Nun an gewöhnliche Gespenster, was gibt es denn sonst für welche?'

‚Aber Sie, glauben Sie denn daran?'

‚Meinetwegen nicht, pour vous plaire . . . das heißt doch, gewiß.'

‚Erscheinen Ihnen etwa welche?'"

Mit der größten Gleichgültigkeit, aus der beinahe Spott herausklingt, erzählt ihm Swidrigailow, wie ihm seine verstorbene Frau Marfa Petrowna dreimal erschienen sei.

„Alles das ist Unsinn!" ruft Raskolnikow ärgerlich und fragt doch gleich neugierig: „Was sagt sie Ihnen denn, wenn sie kommt?"

„‚Sie? Oh, denken Sie nur, sie redet von den geringfügigsten Sachen, und was meinen Sie? ich ärgere mich darüber. Das erstemal erschien sie — ich war noch ganz ermüdet vom Leichenbegängnis, der Messe und dem Leichenschmaus und befand mich endlich allein, hatte mir eine Zigarre angezündet und saß in Gedanken — da kam sie zur Türe herein: „Arkadius Iwanowitsch," sagte sie, „Sie haben über all den Scherereien heute vergessen, die Uhr im Speisezimmer aufzuziehen!" — Diese Uhr habe ich sieben Jahre hindurch jede Woche selbst aufgezogen. Wenn ich es einmal vergessen hatte, dann hatte sie mich immer daran erinnert. Tags darauf — ich war schon auf dem Wege hierher — steige ich in der Morgendämmerung auf einer Station aus, um Kaffee zu trinken. Ich hatte etwas geschlafen, war matt, abgespannt, die Augen fielen mir immer wieder zu — da sehe ich Marfa Petrowna plötzlich neben mir sitzen, ein Kartenspiel in der Hand: „Soll

ich Ihnen nicht die Karten legen, Arkadius Iwanowitsch, für die Reise?“ Sie war Meisterin im Kartenlegen. Ich verzeihe es mir nicht, daß ich mir nicht habe wahrsagen lassen. Ich stürzte davon, entsetzt, da läutete die Bahnhofsglocke. Ich saß heute, nach einem sehr schlechten Mittagessen aus der Garküche mit vollem Magen, und rauche — da tritt wiederum plötzlich Marfa Petrowna herein, in einem neuen grünseidenen Kleide mit langer Schleppe: „Guten Tag, Arkadius Iwanowitsch! Wie gefällt Ihnen mein neues Kleid? Aniska hätte das nicht nähen können ...“ — So ein Unsinn, nicht wahr?‘

‚Das sind vielleicht alles nur Lügen von Ihnen?‘ meinte Raskolnikow.

‚Ich lüge nur selten‘, antwortete Swidrigailow nachdenklich; er schien die Grobheit der Frage gar nicht zu bemerken.

‚Und früher, vorher, haben Sie da nie Gespenster gesehen?‘

‚Doch, ein einziges Mal in meinem ganzen Leben, vor sechs Jahren. Ich hatte einen Leibeigen, Filka; er war kaum erst beerdigt worden, da rief ich einmal in Gedanken: „Filka, meine Pfeife!“ — Er trat ein und ging gerade auf das Pfeifengestell zu. Ich sitze und denke: Er will sich gewiß rächen, denn kurz vor seinem Tode hatte ich ihn gehörig ausgeschimpft. — „Wie unterstehst Du dich, mit zerrissenem Ellbogen vor mir zu erscheinen? Hinaus, Taugenichts!“ Er ging hinaus und kam nicht wieder. Ich erzählte es damals Marfa Petrowna nicht, wollte auch für ihn eine Seelenmesse lesen lassen, genierte mich aber schließlich doch.‘“

Der Geist von Hamlets Vater erscheint in einer feierlichen, romantischen Umgebung bei Gewitterschlägen und Erdbeben. Mephisto erscheint dem Faust in der übernatürlichen Beleuchtung höllischer Flammen oder bei rotem, bengalischem Lichte. Aber in Filka mit den zerrissenen Ellbogen ist nichts Feierliches und Romantisches; und dennoch fühlen wir, daß von ihm ein größeres Grauen ausgeht als von den Erscheinungen bei Shakespeare und Goethe. Der Geist des Vaters offenbart dem Hamlet jenseits dem Grabe liegende Geheimnisse: Gott, Rache und Blut. Marfa Petrowna redet über keine Geheimnisse, nur über die Uhr im Eßzimmer. Aber wir fühlen wieder, daß in diesen Worten ein drohendes, noumenales Geheimnis liegt. Diese abgeschmackten, modernen, russischen, Petersburger, gewöhnlichen Gespenster, wie Swidrigailow sie nennt, die sich beim trüben Tageslichte in irgendeinem

möblierten Zimmer, nach einem schlechten Mittagessen aus der Garküche oder auf der Station Klein-Wischera zeigen, sind schrecklicher, geheimnisvoller und noumenaler als die blutigen Geister im Schlosse zu Helsingör; vielleicht sind sie auch schrecklicher als alle Gespenster, die jemals Menschen erschienen sind.

Das Grauenhafte dieser „gewöhnlichen Gespenster“ liegt gerade darin, daß sie selbst ihrer modernen Abgeschmacktheit und Ungereimtheit scheinbar bewußt sind, mit dieser Ungereimtheit die lebenden Menschen necken, als ob sie von ihrem jenseitigen Gesichtspunkte aus den diesseitigen gesunden Menschenverstand schadenfroh verhöhnen wollten; sie wissen auch alles, was die Menschen unseres aufgeklärten Zeitalters der Eisenbahnen, Telegraphen, Telephone, psychiatrischen Anstalten usw. usw. ihnen erwidern können. „Selbstverständlich gibt es keine Gespenster, oder wenigstens gibt es heutzutage keine mehr, alles ist Krankheit, Phantasie, Halluzination, es sind Erscheinungen nicht der äußeren objektiven, sondern der inneren subjektiven Welt.“ Ist nicht aber ein anderer Gesichtspunkt zulässig, von dem aus betrachtet in der Krankheit, in dem verfeinerten und durchleuchteten Fleische, das seinem natürlichen Ende und Anfang nahegekommen ist, scheinbar übernatürliche und dennoch wirkliche „Berührungen mit andern Welten“ möglich sind? — „Diese Frage geht mich nichts an,“ antwortet die Wissenschaft — „sie liegt außerhalb meiner Forschungen; ich weiß nichts und will auch nichts davon wissen.“ Aber hier entsteht eine andere Frage: Werden durch die Wissenschaft alle realen Möglichkeiten des menschlichen Daseins erschöpft? „Ich weiß es nicht“, antwortet die Wissenschaft wieder. Aber gerade bei diesem „ich weiß es nicht“ beginnt das Grauen aller Erscheinungen, und je tiefer dieses „ich weiß es nicht“ ist (und wann war es tiefer, als heute?), um so stärker ist die Unabwendbarkeit des religiösen Grauens. Wir hatten gehofft, daß alle Schatten dessen, was außerhalb der Wissenschaft liegt, beim Leuchten der Wissenschaft schwinden würden; sie denken aber nicht daran, zu verschwinden: im Gegenteil, je heller das Licht, um so schwärzer, genauer, schärfer, bestimmter und geheimnisvoller werden diese Schatten. Die Schatten ahmen ihre Körper, die Körper der Menschen nach; die Menschen sind wissenschaftlich geworden, und ihre Schatten, die Gespenster, beeilen sich, ihnen zu folgen, sie werden auch wissenschaftlich; die Gespenster glauben an ihre Realität nicht oder tun so, als glaubten sie nicht. Sie bezeichnen sich selbst als Phantasien, als Halluzinationen,

lachen über sich selbst, sind aber darum nicht weniger schrecklich als die unwissenschaftlichen Gespenster der guten alten Zeit.

Die Gespenster Dostojewskis widersprechen nicht unserer, „wie ein Rasiermesser scharf geschliffenen“ Dialektik unserer Erkenntnistheorie, der „Kritik der reinen Vernunft“, allem Festen, Genauen, Nüchternen, Erfahrenen, Mathematischen, Euklidischen in unserem Geiste; im Gegenteil, sie schöpfen hieraus auch ihre Hauptstärke, die Möglichkeit ihres wirklichen Vorhandenseins; wenn sie nur wirklich wären, so wären sie zugänglicher, menschlicher, schwächer, verständlicher, aber gerade aus dieser zweifelhaften Möglichkeit ihres realen Bestehens, aus dieser ungelösten und nicht zu lösenden Frage, die sie an uns richten, entspringt ihr neues, in der Welt noch nicht dagewesenes Grauen.

Im „Idiot“ sieht der schwindsüchtige Jüngling Hippolyt in einer seiner Todesphantasien ein ungeheuerliches Insekt, das in sein Zimmer gekrochen ist. „Es war eine Art Skorpion, aber auch kein Skorpion, viel ekliger und schrecklicher, — schrecklich eben deswegen, weil es keine solchen Wesen in der Natur gibt, und weil es eigens nur zu mir gekommen war. Ich hatte es genau betrachten können, es war ein brauner, schuppiger, kriechender Wurm, seine Länge betrug ungefähr achtzehn Zentimeter, sein Kopf war zwei Finger dick, nach dem Schwanz zu nahm der Körper ab, so daß das Schwanzende selbst kaum einen halben Zentimeter stark war. Fünf Zentimeter vom Kopfe entfernt traten aus dem Rumpfe unter einem Winkel von fünfundvierzig Grad zwei neun Zentimeter lange Beine hervor, eins auf jeder Seite, so daß das Insekt von oben gesehen die Gestalt eines Dreizackes hatte. Seinen Kopf konnte ich nicht deutlich erkennen, sah aber zwei kurze Schnurrbartspitzen, die ebenfalls braun und wie feste Nadeln aussahen. Ebensolche zwei Bartspitzen waren am Ende des Schwanzes und an jedem Beine, so daß acht Spitzen vorhanden waren. Das Tier lief sehr rasch im Zimmer herum, indem es sich mit den Beinen und dem Schwanze stützte; wenn es lief, dehnten sich Rumpf und Beine, trotz der Schuppen, sehr rasch, wie bei einer Schlange, so daß es sehr ekelhaft anzusehen war. Es versteckte sich unter der Kommode und dem Schranke und kroch in alle Ecken. Ich setzte mich auf einen Stuhl und zog die Beine an den Leib heran. Ich hoffte, es würde nicht auf den Stuhl kriechen. Plötzlich hörte ich hinter mir, fast dicht an meinem Kopfe ein knisterndes Geräusch; ich drehte mich um und sah, wie der Wurm längs der Wand hinaufkroch und schon in der Höhe

von meinem Kopfe war, es schien mir, als ob er schon mit seinem Schwanze, der sich ringelte und sehr schnell bewegte, meine Haare berührte."

„Achtzehn Zentimeter lang" . . . „zwei Finger dick" . . . „acht Bartspitzen" . . . „ein Winkel von fünfundvierzig Grad", was für eine geometrische Genauigkeit, was für eine „euklidische Konstruktion" des Gespenstes. Der Schrecken der Phantasie in Zahlen ausgedrückt. Wie in der Offenbarung Johannis: „Wer Verstand hat, der überlege die Zahl des Tieres." Die Mathematik verringert nicht nur, sondern vergrößert noch den Schrecken und das Geheimnis. Dieses Tier erinnert an die phantastischen und dennoch so natürlichen Ungeheuer, die „Karikaturen auf die Tiere" in den wissenschaftlichen Tagebüchern Leonardo da Vincis. Niemals schildert Dostojewski seine realen handelnden Personen mit solchen sinnlich wahrnehmbaren Einzelheiten. Wir sehen den Körper dieses gespenstigen Tieres nicht weniger deutlich als den Körper von Frou-Frou oder Anna Karenina.

„Ich fühlte," bemerkt Hippolyt, „daß in dem Tiere etwas Verhängnisvoll-Geheimnisvolles war." Auch der Onkel Jeroschka sieht in dem „Geschöpf Gottes", in dem Tier, ein Geheimnis, eine dem Menschen unfaßbare Weisheit Gottes. „Das Tier weiß alles," sagt Onkel Jeroschka; vielleicht aber weiß auch das Tier Dostojewskis, das „neue Geschöpf", alles? Wir werden später sehen, daß ein enger Zusammenhang zwischem diesem Dostojewskischen teuflischen Tiere (seine Lieblingshelden Wersilow, Stawrogin Swidrigailow, Rogoschin, Dmitry und Fedor Karamasow scheinen zuweilen nach seinen eigenen Worten „Insekten", „wollüstige und böse Spinnen", „Taranteln" in Menschengestalt zu sein) und dem Gottes-Geschöpf, dem Tiere L. Tolstois besteht.

Wenn in den Phantasien Hippolyts sein mächtiger schwarzer Hund Norma ins Zimmer hineingelaufen kommt, sich auf den Wurm stürzt, um ihn zu zerreißen, und das Insekt ihn in die Zunge sticht, daß er winselt und heult, so empfinden wir für einen Augenblick, daß in dieser Phantasie nicht alles Phantasie ist, daß sich hier unser eigenes reales, wenn auch vorweltliches Schicksal entscheidet, hier ein wirkliches Geheimnis durchschimmert, mit dem wir nicht bloß jenseits, sondern auch diesseits der Welt der Erscheinungen zusammenhängen: „Alles, was bei euch vorhanden ist, gibt es auch bei uns."

Wir wissen es nicht und können es jetzt auch nicht wissen, womit dieser Zweikampf des bösen und guten Tieres enden wird. — „Hier

wachte ich auf, und der Fürst trat ein", endet Hippolyt. Aber das, was im Traume begonnen hat, wird im wachen Zustande fortgesetzt: im Zweikampfe des „heiligen" Fürsten Myschkin mit dem „grausamen und wollüstigen Insekt", dem Realsten unter den Realen, dem Kaufmannssohne Rogoschin wird der Traum durch die Wirklichkeit vertieft, wie ein Spiegel sich in dem andern widerspiegelt.

Nicht nur die Gespenster verfolgen bei Dostojewski die Lebenden, sondern die Lebenden verfolgen und erschrecken einander wie Gespenster, wie eigene Schatten, wie Doppelgänger.

„Wir sind beide Früchte eines Feldes", sagt Swidrigailow zu Raskolnikow, und trotz seines Widerstrebens, seines Ekels empfindet dieser, daß es wahr ist, daß sie allgemeine Berührungspunkte haben, daß vielleicht der Haupt- und tiefste Berührungspunkt, das Zentrum ihrer beiden Persönlichkeiten, ihnen beiden gemeinsam ist. Swidrigailow ist nur unermeßlich weiter auf dem Pfade vorgeschritten, den Raskolnikow eben betritt. Swidrigailow zeigt ihm die unvermeidlichen, überwissenschaftlichen Folgerungen seiner wissenschaftlichen Dialektik über das Gute und Böse — er dient ihm als wahrsagender Spiegel. Auch nachdem Raskolnikow sich endgültig überzeugt hat, daß Swidrigailow keine Phantasie, kein Gespenst, sondern ein lebendiger Mensch ist, fürchtet er ihn dennoch, ja er fürchtet ihn noch weit mehr als seinen Schatten, seinen Doppelgänger. „Ich fürchte diesen Menschen", sagt Raskolnikow. — „Weißt du was," sagt Karamasow zum Diener Smerdjäkow, „ich fürchte, du bist ein Traum, du sitzest als Gespenst vor mir."

„Kein Gespenst ist da, antwortet ihm Smerdjäkow, „nur wir beide, und noch ein Dritter. Ganz gewiß ist er jetzt hier, dieser Dritte, mitten unter uns."

„‚Wer ist das? Wer befindet sich hier? Wer ist der Dritte?' sagte Iwan Fedorowitsch erschrocken, indem er sich umsah und eiligst in allen Ecken jemand mit den Augen zu suchen begann."

Dieser Dritte, sie verbindende — nach der Ansicht Smerdjäkows die Vorsehung, Gott — erwies sich für Iwan Fedorowitsch später als die universale Verkörperung des Smerdjäkowschen Geistes, als der Teufel.

„Sie haben ihn getötet," sagt Smerdjäkow zu Iwan, „ich bin nur Ihr Helfershelfer, Ihr treuer Diener, und nach Ihrer Anweisung habe ich die Tat begangen."

Peter Werchowenski ist auch ein „Helfershelfer", ein „treuer Diener" seines Herrn, seines Halbgottes, seines Märchenhelden „Iwan Zarewitsch" — Stawrogins. Dieser nennt ihn auch geradezu seinen „Affen", selbstverständlich in dem Sinne, wie Gott den Teufel seinen Affen nennen könnte: „Ich mache mich über meinen Affen lustig." Und dieser dunkle, entstellende, Affenfratzen schneidende und dennoch bodenlos tiefe, getreue Spiegel war für Stawrogin nicht nur komisch, sondern auch furchtbar. Als er eines Tages Peter Werchowenski seinen Narren nennt, erwidert ihm dieser mit grauenerregender Leidenschaftlichkeit und anscheinend gerechtem Zorne:

„Meinetwegen ein Narr, aber ich will nicht, daß Sie, meine bessere Hälfte, auch ein Narr seien! Verstehen Sie mich?"...

„Stawrogin verstand ihn. Vielleicht war er der einzige", fügt Dostojewski vielsagend hinzu. Stawrogin allein versteht Peter Werchowenski, wie Gott allein den Teufel, seinen ewigen „Affen", versteht.

So entpuppen sich bei Dostojewski alle tragischen, kämpfenden Paare, durch und durch lebendige, reale Menschen, die sich selbst und andern als einige, ganze Wesen erscheinen, tatsächlich nur als zwei Hälften eines dritten gespaltenen Wesens, als Hälften, die sich gegenseitig wie Doppelgänger suchen und verfolgen. Raskolnikow, Stawrogin, Iwan Karamasow könnten oder möchten wenigstens diesen ihren verfluchten „Hälften" Swidrigailow, Peter Werchowenski, Smerdjäkow dasjenige sagen, was Iwan mit so machtlosem und ungerechtem Zorne zu dem Teufel sagt:

„Nicht eine Minute lang nehme ich Dich als reale Wahrheit. Eine Lüge bist Du, eine Krankheit bist Du, ein Trugbild. Ich weiß nur nicht, womit ich Dich vernichten kann. Du bist meine Halluzination. Du bist die Verkörperung meiner selbst, übrigens nur einer Seite von mir . . . meiner Gedanken und Gefühle, aber nur der allerscheußlichsten und dümmsten . . . Alles, was es nur Dummes in meiner Natur gibt, was sich schon längst überlebt hat, was ich längst innerlich verarbeitet und wie ein Aas fortgeworfen habe — schleppst Du mir heran, als wären es Neuigkeiten! — Du bist ich selbst, nur mit einer andern Fratze, Du sprichst gerade das, was ich denke, und bist nicht imstande, mir etwas Neues zu sagen!"

Aber das ist ja gerade die Frage: kann der Teufel ihm wirklich nichts Neues sagen? Das ist der Hauptschrecken dieses Gespenstes für

Iwan und vielleicht für Dostojewski selbst, daß beide überzeugt sein wollen, jedoch nicht überzeugt sind, daß er ihnen nichts Neues sagen kann. Was wäre aber, wenn er es könnte?

Jedenfalls ist es unzweifelhaft, daß der Teufel Iwan Karamasows eine der größten und rätselhaftesten und zugleich auch persönlichsten, eigenartigsten, russischesten, mit nichts in der Weltliteratur zu vergleichenden Schöpfungen Dostojewskis ist, die in den tiefsten Tiefen seines Bewußtseins und seines Unbewußten wurzelt. Nicht umsonst drückt er durch den Mund des Teufels seine eigenen geheimsten heiligen Gedanken aus. Man könnte verfolgen, wie Dostojewski sich durch alle seine Werke hindurch ihm nähert. Über sein Wesen spricht der Teufel fast mit denselben Worten wie Dostojewski selbst über das Wesen seines künstlerischen Schaffens und über die erste Quelle, über die zeugende Kraft, aus der alle seine Werke entstanden sind.

„Ich liebe den Realismus — den Realismus, der sozusagen bis zum Phantastischen reicht. Das, was die Menge das ‚Phantastische' nennt, bildet für mich zuweilen das eigentliche Wesen der Wirklichkeit", sagt Dostojewski. „Denn ich selbst, wie auch du, leide an Phantasmen," sagt der Teufel, „und daher liebe ich euren irdischen Realismus. Da ist bei euch alles vorgezeichnet, da gibt es Formeln, da gibt es Geometrie. Bei uns aber ist das alles wie unbestimmte Gleichung! Hier gehe ich einher und träume. Ich liebe zu träumen. Dazu werde ich auf Erden abergläubisch — bitte, nicht lachen: gerade das gefällt mir, daß ich abergläubisch werde. Ich nehme hier alle eure Gewohnheiten an: ich habe Gefallen daran gefunden, in die öffentliche Badestube zu gehen — kannst du dir das vorstellen? Ich liebe es, mit Kaufleuten und mit Popen Schwitzbäder zu nehmen! Mein Lieblingswunsch aber ist — mich zu verkörpern, und zwar, damit es endgültig und unabänderlich sei, in irgendeine dicke, dritte halb Zentner schwere Kaufmannsfrau, und an alles zu glauben, woran sie glaubt."

Das erscheint albern und lächerlich; in der Tat aber verbirgt sich der feinste und schärfste Schmerz, der jemals Dostojewski gequält hat, unter dieser abgeschmackten Maske. Die Müdigkeit und Empörung des Teufels gegen alles Gespensterhafte, Phantastische, gegen alle „unbestimmten Gleichungen" ist die Müdigkeit und Empörung Dostojewskis selbst. Es ist seine eigene Sehnsucht nach dem „irdischen Realismus", der „Verkörperung", der zerrütteten Gesundheit, dem gestörten Gleich-

gewicht zwischen Geist und Fleisch. Für diese irdische „Geometrie“, für die klaren, genauen Formeln, für die unerschütterliche Festigkeit des Fleisches liebte Dostojewski ja auch Puschkin so. Immer von der Erde losgelöst, vom Wirbel seiner Gespenstererscheinungen fortgerissen, suchte er in Puschkin einen Halt, klammerte sich krampfhaft an ihn wie an die verwandte heilige Erde. Dostojewski ging noch weiter. In seiner Hinneigung zu den Vertretern der national-russischen Richtung und zu den Moskauer Slawophilen (auch so eine Art dicker, dritthalb Zentner schwerer Kaufmannsfrauen) Aksakow und Katkow, zu allem historisch Vollendeten, Festen, Dauerhaften, wenn auch Versteinerten — in seiner retrograden Politik, gefiel es ihm ebenso wie dem Teufel, „abergläubisch zu sein“ . . . „Gott Lichter zu weihen“ . . . „mit Kaufleuten und Popen Schwitzbäder zu nehmen“; hierin ruhte er aus, von sich selbst und von seinem furchtbaren, wahren, übermenschlichen Wesen.

„Und bei allem ihrem unstreitigen Verstande nehmen diese Leute diese ganze Komödie (das ist die Welt der Erscheinungen) für etwas Ernsthaftes“, fährt der Teufel in seiner Unterhaltung mit Iwan fort. „Darin besteht ihre Tragödie. Da leiden sie denn nun, aber . . . aber dafür leben sie doch, leben ganz realiter, keineswegs nur phantastisch. Denn das Leiden, das ist ja eben das Leben. Ohne Leiden, welche Befriedigung hätten sie dabei? Das Ganze würde sich in ein endloses Dankgebet verwandeln; heilig wäre es, aber recht langweilig. Nun, und ich? Ich leide, aber lebe doch nicht. Ich bin das X in einer unbestimmten Gleichung. Ich bin eine Art Trugbild des Lebens, welches alle Grundsätze und Prinzipien verloren und schließlich selbst vergessen hat, wie es sich nennen muß.“

Später, in einem Gespräche mit Aljoscha, sucht Iwan sich zu beruhigen. „Er ist gar nicht Satanas, das lügt er. Er ist nur ein Usurpator. Er ist einfach ein Teufel, ein erbärmlicher kleiner Teufel. Er geht in die Badestube; kleide ihn aus, und sicherlich findest du an ihm einen langen Schwanz, glatt, wie an einem dänischen Hunde, eine Elle lang, schwarzbraun.“

„Nein, solch ein Lakai bin ich nie gewesen!“ sagt Iwan unwillig zum Teufel. „Wie hat meine Seele es nur vermocht, einen solchen Lakai wie du hervorzubringen?“

Aber der Teufel ist nicht umsonst „der Dritte zwischen zweien“, das Bindeglied zwischen dem russischen, vielleicht auch allgemein-

europäischen Junker Iwan und dem auch vielleicht allgemein-europäischen Lakaien Smerdjäkow. Außer dem Smerdjäkowschen Geruch entströmen ihm mannigfaltige Gerüche der realsten, modernsten russischen und allgemein-europäischen Trivialität; er scheint zuweilen ein Chlestakow oder Tschitschikow, ein Schmarotzer, wie sie in alten Zeiten auf den Gutshöfen zu finden waren („ein anscheinend ordentlicher Mann mit sehr knappem Taschengelde“); zuweilen erinnert er auch an einen zweifelhaften „Gentleman“ aus der neuesten kosmopolitischen kleinen Presse. Das Gespenst scheint mit diesem „Menschlichen, Allzumenschlichen“, dieser „unsterblichen Trivialität der Menschen“ zu prahlen — es neckt Iwan damit:

„Wahrhaftig, du ärgerst dich über mich, weil ich dir nicht im roten Glanze, donnernd und blitzend, mit feurigen Schwingen erschienen bin, sondern weil ich mich in so bescheidener Gestalt vorgestellt habe. Du bist gekränkt: erstlich in deinen ästhetischen Gefühlen und zweitens in deinem Stolze. Wie hat zu einem so großen Manne ein so schäbiger Teufel sich hereingewagt! Ja, auch in dir steckt diese romantische Ader, die noch von Bjelinski so verlacht worden ist.“

Nur zuweilen, wie aus Versehen, läßt er zwischen zwei „lakaienhaften“ Ausfällen irgendein Wort fallen, das Iwan daran erinnert, mit wem er es zu tun hat, und dann blickt aus dem „menschlichen“ Gesicht ein anderes Gesicht hervor. — „Alles, was bei euch vorhanden ist, gibt es auch bei uns, das ist eins unserer Geheimnisse, das ich dir aus Freundschaft mitteile, wiewohl es verboten ist.“

Hier ist wieder eine noch nicht ganz ausgesprochene Offenbarung aus dem letzten, entferntesten und dämmerhaftesten Reiche des Denkens, bis zu dem noch keines Menschen Blick gedrungen ist. Dies ist abstrakteste Dialektik, „Kritik der Vernunft“, die sich in Fleisch und Blut, in Gelächter und Schrecken verwandelt hat. Solche noumenalen Gedanken oder Gedankenschatten mußten Goethe verwirren, als er seine Mütter im zweiten Teile des „Faust“ schuf, und Kant, als er seine „transzendentale Ästhetik“ überdachte.

Iwan hält es zuweilen nicht aus, er vergißt plötzlich, daß der Teufel ihm nichts Neues sagen kann, und wird neugierig.

„Gibt es einen Gott, oder gibt es keinen?“ schrie Iwan wieder mit grimmiger Hartnäckigkeit.

„So, also ernstlich willst du . . .? Mein Lieber, bei Gott, das weiß ich nicht. Da habe ich ein großes Wort gesagt."

„Du weißt es nicht und siehst doch Gott? Nein, du existierst nicht selbständig, du bist ich und sonst nichts! Ein Dreck bist du — meine Phantasie!"

Iwan ärgert sich, weil er im geheimen fühlt, daß er unrecht hat, denn, trotz des abgeschmackten Kalauers, beantwortet der Teufel mit diesem zynischen „ich weiß nicht" seine müßige, „unwissenschaftliche" Frage nach Gott mit dem Schlußworte der Wissenschaft. Dieses „ich weiß nicht" ist die unvermeidliche, tote und tötende Frucht vom Baume der Erkenntnis, der mit dem Baume des Lebens nicht vereint ist.

Friedrich Nietzsche konnte sich selbst zu einer Zeit, in der er schon alle übrigen metaphysischen „Rudimente" überwunden hatte oder wenigstens überwunden zu haben glaubte, nur von einem derselben nicht losreißen, von dem ältesten und hartnäckigsten, das ihn sein ganzes Leben hindurch verfolgte, und das er so fürchtete, daß er nach seinem eigenen Geständnis fast niemals darüber sprach. Eines Tages erscheint vor Zarathustra ein Zwerg, ein widerlicher „Buckeliger", der „Geist der irdischen Schwere", und erinnert ihn an diese unüberwundene, metaphysische Phantasie von der „ewigen Wiederkehr". Zarathustra erwidert ihm nichts. Von Schrecken und Widerwillen erfaßt, fällt er wie ein Toter zur Erde.

Bemerkenswert ist, daß selbst bei Leuten, die jeder Metaphysik ferne stehen, beispielsweise bei Alexei Tolstoi oder Dickens, zuweilen dieses eigentümliche, dunkle und dennoch erstaunlich klare, bestimmte Gefühl auftaucht, das eine Reihe anscheinend vollständig belangloser Zufälligkeiten aus dem Leben plötzlich heraushebt („Grad so ging der bärtige Jude, so rauschte das Wasser im Bach" bei Alexei Tolstoi, „die Spinne im Spinngewebe" bei Nietzsche) und deutlich warnt: „Das alles ist schon einmal dagewesen." Wem dieses im höchsten Grade reale und zugleich phantastische Gefühl bekannt ist, der wird ohne weiters verstehen, was ich meine, den andern kann ich es mit Worten nicht erklären. Es scheint, daß dieses Gefühl bei Nietzsche übermäßig bis zum Krankhaften entwickelt und mit den letzten Fasern seines religiösen Schaffens verknüpft war.

„Du denkst immer an unsere gegenwärtige Erde", sagt der Teufel zu Iwan. „Unsere gegenwärtige Erde kann sich ja selbst schon eine Billion Male wiederholt haben; sie hat sich abgelebt, hat sich vereist,

ist gesprungen, hat sich zerstäubt, hat sich in ihre Elemente aufgelöst, ist wieder Wasser über der Feste geworden, darauf wieder ein Komet, wieder eine Sonne, aus der Sonne wieder eine Erde — diese Entwicklung wiederholt sich vielleicht unendlich oft und immer in einer und derselben Weise, aufs Tüttelchen genau. Eine geradezu unanständig langweilige Einrichtung . . ."

„Ich will Ihnen offen sagen", gesteht eines Tages Swidrigailow dem Raskolnikow mit einem „erstaunlichen Ausdrucke von Herzenseinfalt": „Es ist furchtbar langweilig!"

In dem schmutzigen „Restaurant am Kanale mit dem heiseren Musikautomaten", das Wersilow zuweilen aus „furchtbarer seelischer Langweile" besucht, sagt er zu Dolgoruki: „Bestelle die Lucia; ich liebe die feierliche Langweile."

Diese metaphysische Langweile ist schrecklicher als alle menschlichen Unglücksfälle und Leiden. In dieser „Erdenschwere", dieser irdischen Langweile ist etwas Unirdisches, gewissermaßen Primäres, das z. B. mit folgenden, ebenfalls „metaphysischen Phantasien" über die Ewigkeit zusammenhängt:

„Die Ewigkeit erscheint uns immer als eine Idee, die nicht zu fassen ist, als etwas Ungeheueres. Warum aber durchaus ungeheuer? Am Ende, denkt euch mal, finden wir da bloß ein einzelnes Zimmer, so ähnlich, wie eine Badestube auf dem Lande, ganz schwarz verräuchert und voller Spinnen, das ist die Ewigkeit! Mir erscheint sie bisweilen so."

Swidrigailow versteht sicherlich nicht schlechter als ein Positivist, daß Spinnen und Badestube nur Phänomene sind, Erscheinungen, die es im Gebiete des sinnlich nicht Wahrnehmbaren — des Noumenon — nicht geben kann. Doch „alles, was bei euch vorhanden ist, gibt es auch bei uns". Die Erscheinungen sind bloß Symbole, nur Zeichen dessen, was hinter ihnen liegt.

„‚Sollte Ihnen wirklich nichts Tröstlicheres und Gerechteres einfallen als dies?' schrie Raskolnikow krankhaft erregt auf.

‚Gerechter? Wie kann ich wissen! Vielleicht ist das grade gerecht! Und, wissen Sie, ich würde es mit Absicht so machen', antwortete Swidrigailow mit unbestimmtem Lächeln.

Raskolnikow überlief es kalt bei dieser abscheulichen Antwort."

Diese Antwort ist selbstverständlich abscheulich, aber in ihrer Art noumenal und bodenlos tief.

Vielleicht ist auch diese Kälte, die Raskolnikow ergriff, keine irdische, sondern eine Kälte der sphärischen Räume:

Bange, bang wird mir, inmitten
Dieses Schneegefilds zu sein.

Das ist der Schrecken der „ewigen Wiederkehr“, der Wiederholungen, von denen der Teufel zu Iwan, der Zwerg zu Zarathustra spricht, das ist die Langweile der „verräucherten Badestube mit den Spinnen in den Ecken“, der endlosen Einförmigkeit in der Mannigfaltigkeit der kosmischen Erscheinungen, der Auf- und Niedergänge, der Ebbe und Flut, des Entbrennens und Verlöschens von Sonnen, es ist die traurige „Lucia“ auf dem heiseren Musikautomaten, die „Feierlichkeit der Langweile“, die zuweilen aus dem Branden der Meereswogen und aus den Stimmen des nächtlichen Windes erklingt.

Was heulst du, Wind, um Mitternacht?
Was soll dein wahnsinnwildes Grollen?
. . . .
Von unbegriffnen Qualen spricht
Dein Mund begreiflich jedem Herzen,
So daß aus jeder Seele bricht
Der schrille Schrei verhaltner Schmerzen.
O singe nicht das grause Lied
Vom Chaos, unsrem Mutterhorte!
Wie lauscht das nächtige Gemüt
So gierig dem vertrauten Worte!
Eins werden möcht es mit dem Licht,
Das grenzlos strahlt und ewig dauert . .
Des Sturmes Schlummer wecke nicht,
Weil unter ihm das Chaos lauert!

Wie sich Iwan auch bemüht, den „Lakai“ und „Schmarotzer“ zu verachten, so empfindet er doch aus seinen Worten, trotz ihrer äußerlichen Smerdjäkowschen Abgeschmacktheit diese wütenden Töne, dieses zitternde Chaos. Zeigt ihm nicht Satan seine feurigen Schwingen, wächst er nicht in den Augen Iwans zu unerträglicher Größe und zu endlosem Schrecken, donnernd und blitzend, empor — etwa in diesem, ihm unfreiwillig entschlüpfenden Geständnisse:

„Ich war dabei, als das am Kreuze gestorbene Wort in den Himmel einging und an seiner Brust die Seele des Ihm zur Rechten gekreuzigten Mörders trug. Ich hörte das freudige Jauchzen der singenden Cherubim, die ‚Hosianna‘ riefen, und das donnernde Jubel-

geschrei der Seraphim, von dem der Himmel und das ganze Weltgebäude erbebten. Bei allem, was heilig ist, schwöre ich dir, ich wollte mich dem Chore zugesellen und mit allen ‚Hosianna‘ schreien. Schon riß es sich los, schon flog es auf aus meiner Brust . . . .“

Hier aber, als ob er sein Opfer zeitweilig schonen wollte, verbirgt er sich wieder hinter der „menschlichen, allzu menschlichen“ Maske und schließt mit einer scheinbar trivialen Phrase:

„ . . . Ich bin ja, wie du weißt, sehr empfindsam und künstlerisch empfänglich — aber mein gesunder Verstand, die allerunglücklichste Eigenschaft meiner Natur, hielt mich auch hier in gebührenden Grenzen zurück, und ich versäumte den Augenblick! Denn was, dachte ich in dem Augenblicke, was wird die Folge meines ‚Hosianna‘ sein? Sofort wäre alles auf der Welt erloschen, und keinerlei Ereignisse hätten sich mehr begeben können. Und einzig in Erfüllung meiner Dienstpflicht und aus Rücksicht auf meine soziale Stellung war ich genötigt, die gute Regung in mir zurückzudrängen und bei meinen Gemeinheiten zu bleiben. Die ganze Ehre des Guten nimmt jemand anders für sich und mir bleibt nur die Gemeinheit.“

Und aufs neue vertieft sich der Gedanke unter der dünnen, durchsichtigen Schale des Spottes und der Trivialität zu einem noumenalen Abgrunde:

„Ich weiß es ja, hier steckt ein Geheimnis, aber um nichts in der Welt will man mir das Geheimnis verraten, weil ich dann, wenn ich dahinter gekommen bin, möglicherweise auch ‚Hosianna‘ grölen könnte. Dann würde natürlich sofort das unentbehrliche Minus verschwinden, in der ganzen Welt würde Vernunft regieren, und damit hätte alles ein Ende . . . Aber, solange das nicht geschehen ist, solange das Geheimnis nicht aufgedeckt worden ist, gibt es für mich zwei Wahrheiten: eine, die dort, bei ihnen herrscht und mir gänzlich unbekannt ist, und eine andere, meine Wahrheit, und man weiß noch gar nicht, welche von beiden sauberer ist . . .“

Könnte wohl selbst der „große und kluge Geist der Wüste“, der Lichtträger, dem Iwan etwas Schrecklicheres, Unerwarteteres sagen als diese Worte über die nebeneinander bestehenden unvereinbaren Wahrheiten, — die Wahrheit, wie der Teufel gleich darauf erklärt und damit seine Unterhaltung beendet, von dem Rechte des Gott-Menschen und des Menschen-Gottes, des Christus und des Antichrist?

Von der Berührung und dem Zusammenstoß dieser beiden Wahrheiten wurde das Feuer erzeugt, welches den „Schmelzofen der Zweifel" erhitzte, in dem auch das ‚Hosianna' Dostojewskis selbst geläutert worden ist. So geradezu stellt er sein eigenes ‚Hosianna' neben das Hosianna des Teufels. In einem seiner vor dem Tode geschriebenen Tagebücher sagt Dostojewski, sich an den Vertreter der russischen Liberalen und Westler K. D. Kawelin wendend:

„. . . Sie hätten sich, wenn auch wissenschaftlich, doch nicht so hochmütig über meine Philosophie, wenn diese auch nicht meine Spezialität ist, äußern sollen. Niemals ist in ganz Europa der Atheismus mit solcher Kraft ausgedrückt worden. Folglich glaube ich an Christus und bekenne ihn nicht wie ein Knabe, sondern mein ‚Hosianna' ist durch den großen Schmelzofen der Zweifel gegangen, wie in meinem Romane auch der Teufel sagt."

Diese beiden Wahrheiten waren auch für L. Tolstoi vorhanden, wenn auch nicht in seinem Bewußtsein, so doch in seinem Hellsehen; aber niemals hat er die Kraft und den Mut Dostojewskis besessen, ihnen gerade in die Augen zu sehen.

Übrigens hat auch der stärkste Held Dostojewskis nicht die Kraft, beide Wahrheiten zusammen ins Auge zu fassen. Iwan wirft „nach Weiberart" ein Glas nach dem Teufel, als ob er sich fürchtete, daß dieser ihm endlich tatsächlich etwas „Neues", etwas allzu Neues sagen könnte. Es scheint, daß auch Dostojewski selbst dieses Philosophieren nicht hat ertragen können, da er sein letztes entscheidendes Wort über die beiden Wahrheiten nicht gesprochen, wenigstens nicht zu uns gesprochen hat. Und gibt es denn überhaupt ein größeres Geheimnis für uns und für die ganze Menschheit?

Als Aljoscha mit der Nachricht herbeigestürzt kommt, daß sich Smerdjäkow gerade kurz vorher, während der Unterhaltung Iwans mit dem Teufel, erhängt habe, sagt Iwan ruhig: „Ich wußte es ja, daß er sich erhängt hat."

„Durch wen?"

„Ich weiß nicht, durch wen. Aber ich wußte es. Ja, er hat es mir gesagt. Vor kurzem erst hat er es mir gesagt . . ."

„Er erschrak vor dir, du Taube", fährt Iwan nachdenklich und zusammenhanglos wie im Traume fort. „Du bist ein reiner Cherub. Ein Cherub . . . Der donnernde Jubelruf der Seraphim! Was ist

das — ein Seraph? Vielleicht ein ganzes Sternbild. Vielleicht ist aber ein ganzes Sternbild weiter nichts als ein chemisches Molekül . . .“

Aljoscha hört und erschrickt nicht nur vor den Phantasien, vor der Krankheit Iwans, sondern auch vor etwas Wirklichem, Realem, Neuem, das er dunkel in ihm ahnt, vor dem Gegenwärtigen, als ob die Kälte der Sterne, die Kälte jener Weltsphären, in denen Iwan sich soeben befunden hat, ihm, Aljoscha, entgegenwehe. Wie klein erscheint der Schüler des heiligen Greises Sossima in diesem Augenblicke im Vergleich zu diesem, der mit seinem „tiefen Gewissen“ in das Gebiet „jenseits von Gut und Böse“ hineingeschaut hat; er erscheint uns so gut, so warm, so lebendig, so irdisch, so diesseitig. Er redet zu Iwan fast mit demselben zynischen Mitleid wie der Nihilist Raskolnikow zu Swidrigailow.

„Bruder, du mußt sehr krank sein . . . Setz' dich, um Gottes willen, setz' dich auf den Diwan. Du delirierst, leg' dich aufs Kissen, sieh — so. Willst du ein feuchtes Handtuch um den Kopf? Vielleicht wird es dadurch besser?“

Iwan weiß auch ohne Aljoscha, daß er deliriert. Hängt aber allein von diesen Fieberphantasien die Überzeugung ab, mit der er jetzt behauptet: „Nein, nein, es war kein Traum, nein, ich schwöre es, es war kein Traum, es ist wirklich geschehen.“

Wie erscheint es aber Dostojewski selbst und dem Leser? War es ein Traum oder nicht? War es Wirklichkeit oder nicht?

Ich bin übrigens fast bereit, das Unsinnige, Unzeitgemäße, sogar das sozusagen Ungebührliche meiner Frage einzugestehen. Lohnt es sich denn, im Anfange des 20. Jahrhunderts zu leben, um bei einer solchen Veranlassung die Frage über die „Berührung mit fremden Welten“ aufzuwerfen — um, wenn auch nur den zehntausendsten Teil der Möglichkeit zuzugeben, daß in der Erscheinung, nicht bloß des Satans mit feurigen Schwingen, in Donnern und Blitz sondern auch eines abgeschmackten alten Teufels mit langem Schwanz, „glatt, wie an einem dänischen Hunde“, irgendetwas Wirkliches stecken könnte? Wenn es aber Phantasie ist, so ist es Phantasie — „ein feuchtes Handtuch um den Kopf“, und alles ist vorbei.

Könnte aber mir der Teufel nicht dasselbe antworten, was er dem Iwan erwidert

„Nach dem Eifer zu urteilen, mit welchem du mich verneinst, darf ich wohl überzeugt sein, daß du dennoch an mich glaubst.“

„Nicht im geringsten! Kein Hundertstel Glauben habe ich!“

„Aber ein Tausendstel glaubst du doch. Die homöopathischen Dosen sind ja vielleicht die stärksten. Gestehe es nur, du glaubst, sagen wir ein Zehntausendstel . . .“

„Nicht einen einzigen Augenblick! Übrigens wünschte ich, ich könnte an dich glauben.“

„Aha! Sieh, das ist denn doch ein Eingeständnis! Ich bin aber gutmütig und will dir auch hier behilflich sein. Höre: ich bin es, der dich gefangen hat, und nicht du mich! Absichtlich habe ich dir deine eigene Anekdote erzählt, die du schon vergessen hattest, damit du endgültig den Glauben an mich verlierst.“

„Du lügst! Der Zweck deines Erscheinens ist, mich davon zu überzeugen, daß du existierst.“

„Nun ja, gerade. Aber das Schwanken, die Unruhe, das Ringen des Glaubens mit dem Unglauben — das ist ja zuweilen für einen gewissenhaften Menschen wie du eine solche Qual, daß es besser ist, sich zu erhängen. Gerade darum, weil ich weiß, daß du bereits ein Körnchen an mich glaubst, habe ich dich schließlich zum Unglauben verleitet, indem ich dir diese Anekdote erzählte. Ich führe dich unablässig zwischen Glauben und Unglauben einher. Dabei habe ich meinen Zweck. Es ist eine neue Methode: Wenn du dich gänzlich von dem Glauben an mich wirst losgesagt haben, dann wirst du sofort mir ins Gesicht sagen, daß ich kein Traum bin, sondern daß ich tatsächlich existiere. Ich kenne dich schon. Und dann habe ich meinen Zweck erreicht. Dieser Zweck aber ist ein sehr edler. Ich will nur ein winziges Körnlein Glauben in dein Inneres werfen; daraus wird dann eine Eiche erwachsen . . .“

Will es nicht scheinen, daß dieser Teufel, trotz seines Hundeschwanzes, trotzdem die „Philosophie nicht seine Spezialität ist“, nicht ohne Nutzen für sich die „Kritik der reinen Vernunft“ gelesen hat? Die Voltaireaner des 18. und unseres Jahrhunderts — denn auch in unserem Jahrhundert gibt es nicht wenige, wenn auch unter anderem Namen — diese „Philosophen ohne Mathematik“, wie Halley, der Freund Newtons, sich ausdrückte, würden selbstverständlich mit so einem Teufel ohne Schwierigkeit fertig geworden sein. Aber Geister, die etwas genauer, kritischer sind als die Voltaireaner — Geister wie Pascal oder

Kant hätten vielleicht mit diesem Gespenste mehr kämpfen, ihm gegenüber mehr Mannesmut beweisen müssen, um das „Zehntausendstel“ an Zweifel und Glauben, das er in ihnen erweckt, auszurotten.

Ganz abgesehen von den Romantikern — selbst ein solcher Verehrer des Realen wie Goethe begibt sich zuweilen im Gefühl, daß die Trivialität des modernen Europa ihm unerträglich wird, auf die Suche nach dem Übernatürlichen, welches den religiösen Durst, wenn auch nicht löscht, so doch wenigstens betäubt, und vertieft sich in das Mittelalter oder in das klassische Altertum. Dostojewski ist der erste und bis jetzt einzige Schriftsteller der Neuzeit, der die Kraft hatte, auf dem Boden der heutigen Wirklichkeit bleibend, sie zu überwinden und in etwas Geheimnisvolleres als alle Legenden früherer Jahrhunderte zu verwandeln; er war der erste, der es begriff, daß das scheinbar Abgeschmackteste, Flachste und Fleischlichste an das Allergeistigste, wie er sich ausdrückt, „Phantastischeste“, daß heißt an das Religiöse, grenzt; er fand zuerst die Quellen des Übernatürlichen nicht in der Entfernung, sondern in der gründlichen Vertiefung in das Allerrealste, in „das Wesen der Wirklichkeit selbst“, wie er es bezeichnete.

Nicht durch abstrakte Spekulationen, sondern durch genaue, der modernen Wissenschaft würdige Versuche an menschlichen Seelen hat Dostojewski bewiesen, daß die welthistorische Arbeit, die mit der Renaissance und der Reformation begonnen, die Arbeit des ausschließlich wissenschaftlichen, kritischen, zerlegenden Gedankens, wenn nicht schon vollendet ist, so doch der Vollendung entgegengeht, daß „dieser Weg bis zum Ende durchschritten ist, daß man auf ihm nicht weiter kommen kann“, daß nicht allein Rußland, sondern auch ganz Europa „bis zu einem gewissen Endpunkt gelangt ist und über einem Abgrunde schwebt“. Zugleich zeigt er uns mit einer fast vollkommenen, fast unserer eigenen Klarheit die unvermeidliche Umkehr zur Arbeit eines neuen Denkens — des aufbauenden, religiösen.

Alle Hüllen der abgestorbenen theologischen und metaphysischen Dogmatik sind durch die Kritik der Erkenntnis entfernt oder zerrissen. Aber hinter diesen Hüllen offenbarte sich keine tote Leere, keine vollkommene Flachheit, wie es die leichtfertigen Skeptiker des 18. Jahrhunderts in ihren leichtfertigen Verneinungen vermuteten, sondern ein lebendiger, verlockender Abgrund, der lebendigste und verlockendste Abgrund von allen, die jemals das menschliche Auge erblickt hat. Die Zerstörung der Dogmatik schadet nicht nur nicht, sondern trägt auch

mehr als irgendetwas anderes zur Möglichkeit der wahren Religion bei. Die abergläubischen, fabelhaften Gespenster verlieren ihre Realität, aber die Realität selbst wird nicht fabelhaft, sondern nur bedingt, nicht abergläubisch, sondern nur unwahr und deshalb gerade immer mehr, mehr denn je vorher, gespensterhaft. Die religiösen und metaphysischen Träume verlieren ihr Materielles, aber die Wirklichkeit selbst wird „materiell wie der Traum". Um wieviel schrecklicher und häßlicher als Dantes „Hölle", in der doch immer noch eine gewisse Gerechtigkeit, das heißt eine feste religiöse Form vorhanden ist, sind diese durch keinerlei Religion mehr geheiligten, häßlichen „wachen Träume": die so phantastischen und dennoch so realen Phantasien Zarathustras von der ewigen Wiederkehr, die Phantasien Swidrigailows von der „verräucherten Badestube mit den Spinnen". Kann man denn wirklich leben mit einer solchen Phantasie, mit einem solchen blinden und tauben, unsinnigen Grauen in der Seele, auf das die Wissenschaft nur mit ihrem zynischen: „Gehen Sie zum Arzt" oder mit dem toten, trocknen und kurzen, wie ein Schlag vor den Kopf wirkenden „Ich weiß nicht" antwortet? Nein, nach vier Jahrhunderten kritischer Denkarbeit ist die Welt nicht so furchtbar und rätselhaft geblieben, wie sie war: sie ist noch furchtbarer und rätselhafter geworden. Trotz aller äußeren Flachheit und Trivialität (die wirklich, wie Dostojewski bemerkt, „fast an das Phantastische grenzt", so daß ein alter Grieche zu einem modernen Durchschnitts-Europäer sagen könnte, wie Iwan zum Lakaien Smerdjäkow: „Du bist ein Traumbild, ein Gespenst"), trotz all dieser Trivialität ist die Welt, wie Dostojewski gezeigt, niemals, wenn nicht so religiös, dann doch so reif zur Religion gewesen, wie zu unserer Zeit, und dabei zu einer abschließenden Religion, die die weltgeschichtliche Entwicklung beendet und die in der ersten Erscheinung des Wortes teilweise erfüllt und für die zweite vorausgesagt worden ist.

Tatsächlich steht die europäische Menschheit unserer Tage vor der unvermeidlichen Wahl zwischen drei Wegen: der erste ist die endgültige Genesung von der Krankheit, die die Menschen in diesem Falle „Gott" nennen müßten, eine Genesung zu einer größeren Trivialität als die gegenwärtige, weil die Menschen doch jetzt noch darunter leiden — hat doch selbst eine solche Lakaienseele wie Smerdjäkow es schließlich nicht ertragen und sich erhängt. Die endgültige positive Genesung von Gott ist aber nur möglich in der vollkommenen, bis jetzt nur dunkel zu ahnenden Trivialität des sozialen babylonischen Turmes, des all-

menschlichen „Ameisenhaufens". Der zweite Weg ist der Untergang durch diese Krankheit in vollständigem Verfall, Entartung, Dekadententum, in dem Wahnsinn Nietzsches und Kirillows, der Apostel des Menschengottes, der den Gottmenschen vernichten soll. Und endlich der dritte Weg: die Religion der letzten großen Vereinigung, des großen Symbols, die Religion der nicht mehr, gleich der ersten, geheimen und verborgenen wie die erste, sondern offenkundigen zweiten Erscheinung, in Kraft und Herrlichkeit, die Religion des jüngsten Tages.

Übrigens müssen wir hier einen Vorbehalt machen: Dostojewski selbst erkannte nicht oder gab sich den Anschein, nicht zu erkennen, welche Bedeutung für seine eigenen religiösen Gefühle der geheimste und tiefste Gedanke des Christentums habe, der Gedanke an das Ende, an die zweite Erscheinung, welche die erste vollenden und erfüllen wird, an das Reich des Geistes, welches dem Reiche des Sohnes folgen wird. „Ich habe euch noch viel zu sagen, aber ihr könnt es jetzt nicht tragen. Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird, der wird euch in alle Wahrheit leiten. Denn er wird nicht von ihm selbst reden; sondern was er hören wird, das wird er reden; und was zukünftig ist, wird er euch verkündigen. Derselbe wird mich verklären: denn von dem Meinen wird er es nehmen und euch verkündigen." (Joh. 16. V. 12—14.) Wenn Dostojewski auch an die zweite Erscheinung gedacht hat, so dachte er doch mehr an die erste; er dachte mehr an das Reich des Sohnes als an das Reich des Geistes; er dachte mehr an Den, der war und ist, als an Den, der war, ist und *sein wird*. Das, was die Menschen schon „*tragen konnten*", verdunkelte Dostojewski dasjenige, was sie „*jetzt noch nicht tragen können*".

Den neuen religiösen Durst, welchen er selbst mit dem ganzen Feuer seiner Seele zu einem unerträglichen Leiden steigerte, wollte er nicht mit neuem Wein und neuen Schläuchen stillen, sondern mit Wein, der nicht in Blut verwandelt ward, mit Wasser, das nicht in Wein verwandelt ward.

Er hat uns nur ein Rätsel aufgegeben; es fehlte nur ein Härchen an der Notwendigkeit, daß er sie selbst hätte lösen müssen. Uns trennt jetzt nichts mehr von dieser Notwendigkeit. Wir stehen ihr jetzt Auge in Auge gegenüber, wir müssen dieses Rätsel lösen oder untergehen.

Siebentes Kapitel.

In der Anschauung der sogenannten „Ästheten“ von der Schönheit, in ihrem Glauben: „die Kunst für die Kunst“, steckt vielleicht etwas Richtiges aber nicht genügend Schamhaftes.

Die Schönheit liebt es, daß man sie anschaut, aber nicht, daß man mit Fingern auf sie weist. Die Schönheit, sage ich, ist schamhaft; sie ist das Allerschamhafteste in der Welt, wie die Scham Gottes, der sein letztes Geheimnis und seine Blöße mit der halb durchsichtigen Hülle der Erscheinungen bedeckt.

In der Anschauung der Ästhetiker über die Schönheit ist auch zu wenig Stolz.

Die Schönheit liebt es, daß man ihr dient, aber sie liebt es auch, selbst zu dienen. Die größten Künstler zwingen zuweilen die Schönheit zum Dienen, sie scheinen sie einem Höheren zu opfern oder wenigstens opfern zu wollen, da sie wissen, daß gerade im letzten Augenblicke vor der Opferung die Schönheit, wie Iphigenie unter dem Messer ihres Vaters Agamemnon, sich zur höchsten Herrlichkeit entfaltet. Freilich, im letzten Augenblicke retten sie die Götter meist durch ein Wunder, wie die Iphigenie, sie führen sie an unzugängliche Gestade, wo sie ihre unsterbliche Tochter wird.

Eine der vollkommensten Schöpfungen des hellenischen Geistes, gerade diejenige, in der sich der hellenische Geist am tiefsten und klarsten widerspiegelt — die Tragödie — ist aus den religiösen Mysterien entstanden und ist im Verlaufe ihrer ganzen Entwicklung in lebendigem Zusammenhang mit der Religion geblieben, so daß die tragische Handlung ein halber Gottesdienst, das Theater ein halber Tempel war. Ebenso hat die ganze griechische Kunst in ihrer Blütezeit der Religion gedient. Erst als durch die Berührung mit der gröberen und äußerlicheren römischen Kultur dieses Band zwischen Kunst und Religion zerrissen

wurde, als man anfing, die Götter, denen der Lebensgeist schon entwichen war, in Pantheons, in Museen, in den Schlössern der weltbeherrschenden Cäsaren als Gegenstände des Luxus und des Ergötzens zu sammeln, als die Erscheinungen des Schönen aufhörten — kamen die Worte über das Schöne, kam der alexandrinische „Ästhetizismus“, die Kunst für die Kunst, die Kunst als Religion an. Dieser Glaube, der, aus Unfruchtbarkeit entstanden, nur Unfruchtbarkeit erzeugt, war das Vorzeichen des römischen Verfalls, der Entartung, des „Dekadententums“.

In dem ungeschickten, kindlichen, aber bereits symbolischen, verbindenden Lallen der christlichen Katakombenmalerei knüpft sich wieder das zerrissene Band zwischen Kunst und Religion und wird immer lebendiger und greifbarer, von den ersten unterirdischen Basiliken, von den galiläischen Sagen vom „Guten Hirten“ an bis zu den himmelanstrebenden Nadeln der gotischen Dome des Mittelalters, bis zu den „heiligen Schauspielen“, den Mysterien, aus denen das neue Drama hervorgegangen ist.

Die italienische Renaissance hat dieses Band scheinbar wieder zerrissen, in der Tat aber nur umgewandelt. Das Angesicht Christi in dem „Heiligen Abendmahl“ des Leonardo da Vinci ist nicht das Antlitz des Christus, dessen Statthalter der römische Papst ist, sei es nun Gregor VII. oder Alexander Borgia; die Propheten und Sibyllen an der Decke der Sixtinischen Kapelle sind die alttestamentlichen Urväter und Urmütter des Neuen Testaments, das sich in der katholischen Kirche nicht verwirklicht hat oder nicht hat verwirklichen können. Die beiden großen Träger des religiösen Geistes der Renaissance, Leonardo da Vinci und Michelangelo, stehen uns näher und werden voraussichtlich unsern Nachkommen noch näher stehen, als ihren eigenen Zeitgenossen. Beide haben die Verbindung der Kunst mit der Religion, vertieft und verknüpft, aber nicht mit der Religion der Gegenwart, sondern mit der Religion der Zukunft.

In jedem Falle findet weder der eine noch der andere seinen Platz im Gebiete „der Kunst für die Kunst“; sie sind mehr als Künstler. Michelangelo ist Bildhauer und Maler und selbst in seiner Malerei noch Bildhauer, er ist der Erbauer des St.-Peter-Doms, der Erbauer der Florentiner Festungswerke, der Geliebte der Vittoria Colonna, Dichter, Gelehrter, Denker und Prophet. Aber auch er erscheint beinahe einseitig im Vergleich zu Leonardo. Die künstlerischen Schöpfungen und

die unumfaßlichen wissenschaftlichen Tagebücher Leonardos, die bis zur Stunde noch nicht erforscht und gewürdigt sind, weil sich kein ebenso allumfassender wissenschaftlicher Geist dazu findet, — sie geben nur einen schwachen Begriff von der tatsächlichen Größe seiner Kräfte. Es scheint, niemand habe jemals ein solches Geheimnis der im menschlichen Wesen verschlossenen, übermenschlichen Möglichkeiten mit sich ins Grab genommen.

Raffael, gleichsam erschrocken über diese ungeheure Erbschaft, übernahm nur ihren kleinsten und leichtesten Teil. Endlos verengerte und konzentrierte er den Kreis seiner Anschauung. Er strebte nur nach dem Möglichen und hat es auch tatsächlich erreicht; er wollte nur Künstler sein und war es deshalb auch in weit höherem Maße als Leonardo und Michelangelo. Aber mit Raffael, diesem glücklichen Knaben — „fortunato gàrzon" nach dem Ausdrucke Francias — war der welthistorische Gipfel der Renaissance erreicht, und der Abstieg begann. Raffael ermöglichte die Erscheinung eines Ästheten wie Pietro Aretino, des Vorausverkünders unserer modernen ästhetischen Sattheit und Trivialität, der Leonardo übersehen, Michelangelo verspottet und Tizian als den Verkörperer der reinen Schönheit, *nicht der Kunst für die Religion, sondern der Kunst als Religion*, der einseitig positiven epikureischen gottlosen Religion des Genusses, der Kunst für die Kunst, vergötterte.

L. Tolstoi und Dostojewski haben zwei Züge gemein, die sie den großen Urhebern jeder Wiedergeburt nähern.

Erstens ist die Kunst beider mit der Religion verknüpft, und zwar der Religion der Zukunft, nicht der Gegenwart, verbunden. Zweitens kann ihre Kunst nicht in die Grenzen der Kunst als sich selbst genügender Religion, der sogenannten reinen Kunst gefaßt werden. Unwillkürlich überschreitet sie diese Grenzen, tritt aus ihnen heraus.

Die Schwäche und der Fehler L. Tolstois liegt nicht darin, daß er größer werden wollte, sondern nur darin, daß er in seinen Bemühungen, größer zu werden, oft als Künstler kleiner wurde; nicht darin, daß er durch seine Kunst Gott dienen wollte, sondern darin, daß er zuweilen nicht seinem, sondern einem fremden Gotte diente. Aber auch so, wie er ist, läßt er schon die wirkliche, aber noch nicht verwirklichte Möglichkeit eines religiösen Erkennens und Handelns ahnen, das tiefer ist, als das reinkünstlerische. Liegt aber nicht gerade in diesem ewigen, inneren Kampfe und Leiden, in diesem Unbefriedigtsein

von dem Ruhme des bloßen Künstlertums, in dieser noch nie dagewesenen Ertötung, in diesem Selbstmorde des Genius, die wahre tragische Größe und der Ruhm L. Tolstois? Das Wollen allein ist mitunter schon ein Zeichen der Größe. Einer muß zuerst nur wollen, damit der andere wollen und vollenden kann.

Was Dostojewski anbetrifft, so liegt es klar auf der Hand, daß seine Werke ebensowenig die Ästheten, die Verehrer der „reinen Schönheit", der Kunst für die Kunst befriedigen können wie ihre Gegner, die in dem Schönen nur das Nützliche und Gute suchen — für die Dostojewski immer das „grausame Talent" bleiben wird. Er trug eine der größten religiösen Möglichkeiten unserer Zeit nicht nur in sich, sondern hat sie auch schon in bedeutendem Maße verwirklicht; es ist nicht die Tolstois, aber auch keine kleinere; er wollte nicht nur sein, sondern war auch, wenn auch vielleicht nicht in dem Maße, wie er es erstrebte, der Verkünder einer neuen Religion, in Wahrheit ein neuer Prophet.

Erklärlich ist das Bedenken eines der gottesfürchtigen Päpste über die unzähligen nackten Körper an der Decke und der Altarwand der Sixtinischen Kapelle. Der Papst begriff nicht, daß die Körper heilige, geistige wären oder wenigstens geistige sein müßten. Vielleicht hatte er ein ähnliches Gefühl wie Fürst Andrei bei dem Anblicke der Masse der herumplätschernden nackten Körper in dem schmutzigen Teiche an der Smolensker Landstraße, das Gefühl des Schreckens und Abscheus vor dem menschlichen Körper, dem „Menschenfleisch".

In der Tat, gerade hier in der Sixtinischen Kapelle hat Michelangelo zum erstenmal mit so ungewöhnlicher Kühnheit das Fleisch von der tausendjährigen christlichen Hülle befreit, er war der erste, der nach den Alten in den Abgrund des Fleisches hineingeblickt hat, in diesen „Strudel" und in diese „Unerforschlichkeit", wie Tolstoi sich ausdrückt. In den Gesichtern der nackten, tanzenden, wie berauschten Jünglinge, den Elementargeistern, die die alttestamentlichen Bilder in der Sixtinischen Kapelle umgeben, in dem Angesichte des Moses in San Pietro in Vincoli, in diesem furchtbaren, übermenschlichen Kopfe mit den ungeheuerlichen Hörnern statt der Strahlen, das etwas Satyrartiges, Bockartiges hat, wird zuerst der uralte, ewig junge arische Gedanke über die Vereinigung des Göttlichen mit dem Tierischen, über das „Geschöpf Gottes", über das Gott-Tier wieder wach. Diese Halbgötter und Halbtiere, in denen das Natürliche bis zum Übernatürlichen gesteigert ist, diese Wesen, von denen „nur Gesicht und Körper zu sehen, die Seele aber oft ganz

unsichtbar bleibt", diese allzu sinnlichen, fleischlichen, blutigen, fleischigen, gleichsam im eigenen Fleisch und Blut erstickten, mit einem orgiastischen Übermaß tierischen Lebens belasteten Geschöpfe, wie „Nacht" und „Morgen" an dem mediceischen Grabmale, die „Sibylle von Cumä", die „skythischen Gefangenen" wollen und können scheinbar nicht aus dem Traume erwachen; mit unglaublicher, aber dennoch vergeblicher Anstrengung streben sie zum Gedanken, zur Erkenntnis, zur Vergeistigung, zur Befreiung vom Fleische, vom Steine, von der Materie, die sie bindet. Es gibt nichts, das weniger christlich wäre und heftiger christlich zu werden wünschte.

Wie Michelangelo in den Abgrund des Fleisches, so hat Leonardo da Vinci in den entgegengesetzten und gleich tiefen Abgrund des Geistes geblickt. Er scheint aus dem hervorgegangen zu sein, dem Michelangelo zustrebte.

Alle Gestalten Leonardos haben geistige Körper von einer Feinheit und Durchsichtigkeit, daß es scheinen will, als ob der in ihnen brennende Geist hindurchleuchte; der Körper ist gleichsam gar nicht zu sehen, sondern nur der Geist — „ihren Körper scheinen sie gar nicht zu empfinden". Leonardos Karikaturen von Tieren und Menschen, diese von teuflischer Häßlichkeit erfüllten Gesichter, wirken ebenso wie die andern von himmlischer Schönheit strahlenden Gesichter auf seinen andern Zeichnungen, in denen, nach dem Ausdrucke Dostojewskis, „das irdische Geheimnis sich dem der Gestirne vereint", — traumhaft, gespensterhaft. Aber diese Gespenster sind mathematisch klar und genau konstruiert, es sind Gespenster von Fleisch und Blut, durch und durch phantastisch, und doch ganz wirklich. „Ich liebe den Realismus, der an das Phantastische streift", sagte Dostojewski. Er wie Leonardo hätte, wie uns scheinen will, mit noch größerem Rechte sagen können: „Ich liebe das Phantastische, das an den Realismus streift." Für beide ist das Phantastische zuweilen das Wesen der Wirklichkeit. Beide suchen und finden das Materielle wie ein Traumbild in den letzten Gebieten des Realen und des Wirklichen.

Der Schöpfer der Monna Lisa, der große „Psychologe", ist „Realist im weitesten Sinne des Wortes", weil er die „Tiefen der menschlichen Seele erforscht". Er macht grausame, ja verbrecherische Versuche mit den menschlichen Seelen. In diesen Versuchen liegt schon unsere gegenwärtige, vor nichts zurückschreckende furchtlose, wissenschaftliche Neugierde, die Vereinigung geometrischer Genauigkeit mit prophetischem

Hellsehen. Der abstrakteste Gedanke Leonardos ist gleichzeitig der leidenschaftlichste, der Gedanke an Gott, an den ersten Beweger der göttlichen Mechanik — primo motore. Mechanik und Religion, Erkenntnis und Liebe, Eis und Feuer gehören zusammen. „Die Liebe ist die Tochter der Erkenntnis . . . je feiner die Erkenntnis, desto feuriger die Liebe.“ Er stellte als Erster in seinem Abendmahl die neue große Tragödie dar, die Tragödie nicht allein des Herzens, sondern auch des Verstandes, die Tragödie von der Geburt des Bösen, das den Gott im Menschen tötete, — er verkörperte sie in dem Gegensatze des leidenschaftlichen, menschlichen, allzumenschlichen Gesichts des Judas zu dem leidenschaftlosen, übermenschlichen Gesicht des Herrn. Wer stand der geheimnisvollen, ersten Erscheinung des Wortes, das Fleisch geworden ist, dem Reiche des Sohnes näher als Leonardo? Trennte nicht nur ein einziger Schritt den Schöpfer des Angesichts Christi im Abendmahle von der zweiten Erscheinung des fleischgewordenen Wortes — vom Reiche des Geistes? Aber Leonardo tat diesen Schritt nicht und vollendete deshalb auch das Gesicht Christi an der Wand des Klosters Santa Maria delle Grazie nicht. Der Gedanke Leonardos, „sich unwiderruflich und endgültig zu verkörpern“, blieb so nur ein Gedanke. Trotz seiner ganzen Vorliebe für die euklidischen Formeln, für den „irdischen Realismus“ ist er dennoch fast spurlos wie ein Schatten, wie ein Gespenst, wie ein fleisch- und blutloser Geist mit stummem Munde und mit verhülltem Gesichte über die Erde hingeschritten.

In dem Übermaße des Geistigen, Raffinierten, Zugespitzten, Bewußten („zuviel Erkennen ist eine Krankheit“, sagt Dostojewski) zeigt sich bei Leonardo dieselbe Krankhaftigkeit, Geknicktheit, Unvollkommenheit wie in dem Übermaße des Fleischlichen, Sinnlichen, Ursprünglich-Elementaren, Tierischen, Chaotischen bei Michelangelo.

So gleichen sich diese beiden Götter oder diese beiden Dämonen der Renaissance in ihren ewigen Widersprüchen und ewigen Übereinstimmungen:

Von zwei Dämonen waren es die Bilder:
Den Delphischen Götzen stellt das eine dar,
Ein ungeheurer, grauenhafter Stolz
Sprach aus den jungen, zornig-strengen Zügen,
Und alles atmete gewalt'ge Kraft.
Der andre frauenähnlich, üppig, lüstern,
Ein zweifelhaft und trügrisch Ideal,
Ein Lügengeist und doch berückend schön . . .

Raffael hat nicht allein diesen Widerspruch nicht gelöst, sondern scheint ihn nicht einmal verstanden zu haben. Er hat nur die schärfsten Stacheln beider Extreme abgestumpft, die Zähne, Krallen, Flügel dieser ungeheuerlichen Chimären gestutzt, er hat sie gezähmt und in einem so hohen Grade geschwächt, daß sie sich schließlich in ihm vereinigt haben. Aber diese Vereinigung, diese Versöhnung, die man vielleicht richtiger einen Waffenstillstand nennen sollte, war viel zu leicht, äußerlich, oberflächlich, viel zu billig erkauft, ungefährlich, vernünftig — nach dem Grundsatz: „Wasch mich, aber mach mir den Pelz nicht naß." Aber gerade dieses weibische Schwanken zwischen Christentum und Heidentum, zwischen den prophetischen Traumgesichtern des Hesekiel und den prophetischen Traumgesichtern des Papstes Leo X., diese einschmeichelnde Freundlichkeit des „glücklichen Knaben" (wenn es sich nicht um eine solche dennoch starke und verfeinerte Erscheinung wie gerade Raffael handelte, so könnte man an das grobe Sprichwort: „Ein freundliches Kalb saugt an zwei Kühen" erinnern) öffnete später die Tür zu der heuchlerischen, akademisch-konventionellen, kalten, spießbürgerlichmittelmäßigen und banalen Epoche des Seicento, die die Renaissance vernichtet hat, durch die sie nicht „herausgekommen", nicht geglückt ist, so daß sie bis heute auf ihren Vollender wartet.

Aber dieser Widerspruch ließ sich nicht umgehen.

Auch heute enthüllt er sich wieder und bedroht die europäische Kultur mit einer neuen, scheinbar noch nie dagewesenen Stärke. Mehr oder weniger zeigte er sich in allen, in denen sich der Geist der Renaissance regte, von Goethe bis Nietzsche. Er mußte auch bei den beiden letzten Verkündern der russischen und der Weltrenaissance, bei L. Tolstoi und Dostojewski, hervortreten.

Wir sahen, daß L. Tolstoi der größte Darsteller des menschlichen Körpers im Worte ist, wie Michelangelo es in Farben und im Marmor war. L. Tolstoi wagte es zuerst, den menschlichen Körper aller kulturhistorischen Hüllen zu entäußern; er dachte wieder den arischen Gedanken von der Vereinigung des göttlichen und des tierischen Bildes im menschlichen, vom Gott-Tier. Ebenso haben wir gesehen, daß in allen Werken L. Tolstois das semitische Entsetzen vor diesem „Tiere", der Ekel und das Grauen vor dem entblößten Körper, vor dem menschlichen „Fleische" herrscht. Zugleich aber fühlte Tolstoi auch zuerst, wenn auch noch dunkel, die Möglichkeit eines endlichen Sieges über diesen Schrecken, die Möglichkeit einer nicht mehr fleischlosen Heiligkeit, sondern eines heiligen

Fleisches, nicht einer körperlosen Geistigkeit, sondern eines geistigen Körpers, eines heiligeren und geistigeren Körpers, als selbst in den Zeiten der bis jetzt vollkommensten Apotheose des Fleisches, der altgriechischen in den Tagen des Praxiteles und des Phidias.

Ebenso wie L. Tolstoi in den Abgrund des Fleisches, so hat Dostojewski in den Abgrund des Geistes geblickt und gezeigt, daß der obere Abgrund dem unteren gleicht, daß eine Stufe der menschlichen Erkenntnis von der anderen, ein Gedanke von dem anderen oft durch einen ebensolchen „Strudel", eine ebensolche „Unerforschlichkeit" getrennt ist, wie „der menschliche Embryo vom Nichtsein". Er kämpft mit dem Grauen des Geistes das nicht geringer ist als das des Fleisches, mit dem allzu klaren und scharfen Bewußtsein („zuviel Erkennen ist eine Krankheit"), mit dem Grauen des Abstrakten, Gespensterhaften, Phantastischen, zugleich aber erbarmungslos Realen und Wirklichen. Die Menschen fürchteten oder hofften, daß einst der Verstand alle Quellen des Herzens ausdörren, daß die Erkenntnis das Gefühl, besonders das religiöse, ertöten, daß das Licht der Erkenntnis bis auf den Grund, bis ans Ende alle Geheimnisse des Unfaßbaren und Unbewußten erleuchten würde, so daß die Dämmerung, die für den Glauben notwendig ist, verschwinden würde. Dostojewski hat gezeigt, daß dies ein Irrtum war, daß die menschliche Erkenntnis einem auf den nächtlichen Himmel gerichteten Strahl des hellsten Lichtes gleicht; solange irdische Nebel und Wolken den Himmel noch bedeckten, wurde der Lichtstrahl von ihnen aufgehalten, und den Menschen schien es, als ob der Himmel einen Boden habe, daß das Licht der Erkenntnis nicht weiter vordringen könne. Als aber die Wolken sich verteilten und hinter ihnen der dunkle, klare Himmel erschien, so sahen diejenigen, die das Licht regierten, daß, je länger und heller der Strahl war, desto tiefer das Dunkel des Himmels wurde und daß diese Tiefe bodenlos war. Dostojewski war einer der ersten, die es endgültig begriffen haben, daß zwischen Verstand und Herzen eine Übereinstimmung, eine Vereinigung besteht, daß nur die höchste Stufe der wissenschaftlichen Erkenntnis dem Menschen die höchste Stufe der religiösen Empfindung verleihen kann.

So stehen sie da, in ihren ewigen Widersprüchen und in ihrer ewigen Einheit, diese beiden Dämonen der russischen Renaissance, der Hellseher des Fleisches L. Tolstoi, der Hellseher des Geistes Dostojewski — der eine, der der Vergeistigung des Fleisches, der andere, der der Verkörperung des Geistes zustrebt. Aber gerade darin, daß

sie zweie und zusammen sind (obgleich sie es noch nicht erkannt haben, daß sie zusammen sind und nicht ohne einander sein können), beruht unsere letzte und größte Hoffnung.

Raffael, der die beiden Pole der italienischen Renaissance vereinigte oder wenigstens vereinigen wollte, folgte auf Leonardo da Vinci und Michelangelo. Eine ganz umgekehrte Dreieinigkeit weist unsere russische Renaissance auf; unser Raffael, Puschkin, ist ein Vorgänger L. Tolstois und Dostojewskis, die in ihrer Erkenntnis das, was in Puschkin elementar und unbewußt vereint war, gespalten und vertieft haben. Wenn die religiöse Erkenntnis des Fleisches bei Tolstoi die These, die religiöse Erkenntnis des Geistes bei Dostojewski die Antithese der russischen Kultur ist, soll man dann nicht nach dem Gesetze der dialektischen Entwicklung auf die Unvermeidlichkeit einer russischen Synthese schließen, die nach ihrer Bedeutung auch eine universale sein wird, auf die Unvermeidlichkeit der letzten und endgültigen Vereinigung, des Symbols einer höheren als bei Puschkin, viel vertiefteren, religiöseren, bewußteren Harmonie?

Wird diese zweite Renaissance diesen Widerspruch lösen, den die erste nicht gelöst hat und an dem sie zugrunde gegangen ist?

Aber beim Gedanken an die Zukunft kann man nicht umhin, auch die gegenwärtige russische Kultur ins Auge zu fassen. Und hier eben beginnen aber unsere Zweifel und Demütigungen.

Können wir uns wirklich verheimlichen, daß diese Gegenwart mehr als traurig, daß sie fast hoffnungslos ist? Man kann sich schwer vorstellen, daß die russische Kultur gegenwärtig dieselbe sei, die im Laufe von anderthalb Jahrhunderten der Welt auf einmal, eine nach der andern, zwei solche Erscheinungen wie Peter den Großen und Puschkin geschenkt hat, und im folgenden halben Jahrhundert L. Tolstoi und Dostojewski. Man kann sich nur schwer vorstellen, daß vor kaum einem Vierteljahrhundert, fast noch in der Erinnerung unserer Generation, in Rußland die beiden größten Werke der ganzen modernen europäischen Literatur, „Anna Karenina“ und „Die Brüder Karamasow“, entstanden sind. Nach diesen beiden höchsten Gipfeln, die der russische Geist erreicht hat, welch ein Abfall, welcher Abgrund! Wo ist die bewußte kulturhistorische Nachfolge, wo sind die Blutbande, die unser Heute mit diesem Gestern vereinen? Ist dieses Gestern wirklich das unsrige — sind es unsere Vorfahren? Wir erkennen sie als die unsrigen an; würden sie aber wohl uns, wie wir jetzt sind, nicht nur als ihre

Nachkommen, sondern auch als ihre Erben anerkennen? Würden sie auf diese Ehre nicht verzichtet haben? Wie, wenn nicht unsere Rechtfertigung, sondern unsere Verdammung gerade darin läge, daß wir solche Vorfahren haben? Rußland kann stolz sein auf seine Genien; können diese Genien aber auf ihr Rußland, das sie in uns erblicken, stolz sein?

Auf allen Erscheinungen unseres neuen Geistes, von dem entarteten, verwilderten retrograden Slawophilentum bis zum Marxismus (diesem Geheul junger, sich in der Sonne wälzender Hunde, wie Dostojewski sagt), vom Dekadententum bis zum Nationalismus, liegt das Siegel der philosophischen und religiösen Ohnmacht und Unfruchtbarkeit, einer nicht russischen und europäischen, sondern nur Petersburger, Smerdjäkowschen Trivialität. Was für eine gespensterhafte Abstraktion, Vereinsamung, Abgerissenheit von allen lebendigen Wurzeln des Volksgeistes. Grund genug, um in Verzweiflung zu geraten.

Scheint es uns nicht zuweilen, daß in der zeitgenössischen russischen Kultur etwas vor sich geht, was dem Petersburger Tauwetter gleicht, wenn alles, was, wenn auch nicht tot, so doch wenigstens fest und rein war, sich plötzlich lockert und sich in flüssigen Schmutz auflöst? Wer weiß, vielleicht ist dieses Schmutzwetter nicht einmal das des Frühjahrs, sondern nur ein vorübergehendes Petersburger Schlackwetter, eines von denen, die zuweilen auch im strengsten Winter vorkommen, wenn vom Meere aus der fäulniserregende Westwind vor noch stärker eintretendem Frost und Glatteis weht.

Haben wir, die wir Zeugen eines in Europa seinesgleichen suchenden Verfalls zum mindesten der gebildeten Oberschichten sind, das Recht, von einer russischen Renaissance zu reden? Steht es uns, den ärmsten unter den Bettlern, den hungrigsten unter den Hungernden (obgleich wir den geistigen Hunger scheinbar nicht fühlen — oben wird er durch physische Sattheit, unten durch physischen Hunger übertäubt) zu, über das bevorstehende allmenschliche große Abendmahl des Geistes zu grübeln? Wenn das Gastmahl aber stattfinden soll, wo sind unsere russischen hochzeitlichen Gewänder, die uns berechtigen, an demselben teilzunehmen?

Ist es nicht wirklich an der Zeit, bescheidener zu werden und sich endgültig zu ernüchtern, indem wir die kaum verstummten Prophezeiungen Dostojewskis über die unzweifelhafte universale Bedeutung des russischen Geistes als Fiebertraum einer „heiligen", ja vielleicht auch nicht einmal heiligen Krankheit, als die Phantasie eines patriotischen

Fanatismus bezeichnen? Wenn auch früher der russische Geist auf eine solche Bedeutung hoffen konnte, müßte er nicht in unserer Zeit in sich gehen und darüber nachdenken, „was er gewesen war und was er geworden ist“? Würde der Prophet seine Prophezeiung nicht selbst widerrufen haben, wenn er gesehen hätte, wie sie sich erfüllt? Hätte er nicht die Worte eines seiner Freunde, eines Slawophilen, der ja auch nach seiner Art an die welthistorische Zukunft Rußlands glaubte, aber zuzeiten und schließlich endgültig diesen Glauben verlor, wiederholt?

Und mit erbarmungsloser Hand
Verstößt der Herr mein Vaterland!

Wenn man die Zukunft nach der Gegenwart beurteilt, so könnte es vielleicht wirklich verstoßen werden.

Vielleicht gibt es auch heute noch russische Menschen (selbstverständlich nur eine kleine Handvoll), die nach einer neuen religiösen Erkenntnis mit noch nie dagewesenem, unstillbarem Verlangen hungern und dürsten, die es fühlen, daß eben hier, irgendwo zwischen L. Tolstoi und Dostojewski in der Sehnsucht nach irgendeinem großen Symbol, einer großen Vereinigung eine reine, noch versiegelte Quelle verborgen ist, und daß scheinbar die Anstrengung einer Kinderhand genügen würde, um das Siegel von dieser Quelle abzureißen, damit ein lebendiges Wasser, das den Weltdurst stillt, daraus hervorsprudle. Aber diese Durstigen haben eine solche tote Wüste durchwandert, sind so schwach geworden, daß ihren Händen diese kindliche Kraft gebricht; sie können nur bis zu der Stelle hinkriechen, an der sie die Quelle vermuten, sich auf die Erde werfen und vor Durst verschmachtend dem unterirdischen Murmeln der ihnen so nahen und doch unerreichbaren Gewässer lauschen.

Oder wäre vielleicht ein anderes Bild, ein anderes Zeichen richtiger? Denn wir sind jetzt schon verdammt, uns nicht mit Worten, sondern wie Taubstumme durch Zeichen zu verständigen.

„Noch niemals“, sagt Dostojewski, „war Europa mit solchen Elementen der Feindschaft durchsetzt wie heute. Es scheint ganz unterminiert, mit Pulver geladen zu sein und wartet nur auf den ersten Funken.“

Von diesem Funken spricht auch L. Tolstoi in seinem „Reiche Gottes“ bei Gelegenheit der Feuersbrunst, die angeblich die ganze gegenwärtige europäische Kultur zu vernichten bestimmt ist: „Die Brände sind noch selten, aber sie brennen mit einem Feuer, das, aus

einem Funken entstanden, nicht eher erlöschen wird, als bis es alles verzehrt hat. Es fehlt nicht viel, daß diese scheinbar so mächtige und durch so viele Jahrhunderte genährte Kraft vernichtet wird. Die Sache ist schon zu weit vorgeschritten.“ Die moderne Kultur „fühlt schon ihre Hilflosigkeit und Schwäche, und die vom Schlafe erwachten Menschen des christlichen Bewußtseins beginnen schon ihre Kraft zu empfinden: ‚Ich bin gekommen, daß ich ein Feuer anzünde auf Erden; was wollte ich lieber, denn es brennete schon!‘ sagt Christus, und dieses Feuer beginnt schon aufzulodern“, fügt L. Tolstoi zum Schluß schon von sich aus hinzu.

Hier sprechen beide nur von der äußeren sozialen und politischen Hilflosigkeit der gegenwärtigen westeuropäischen Kultur. Aber wir hatten doch eben Gelegenheit, die Größe auch der inneren Hilflosigkeit dieser Kultur zu beobachten. Die Erscheinung des Antichrist Nietzsche ist nicht nur eine große und bedeutsame, sondern auch eine abschließende Erscheinung — ein „Anfang vom Ende“, ein Endpunkt, über den man nicht weiter hinaus kann, ein Gipfel, ein Absturz. Wenn ein Mensch von einer so unglaublichen kulturellen und religiösen Stärke wie Nietzsche den Hauptwiderspruch der westeuropäischen Kultur nicht gelöst, den Abgrund nicht überflogen hat, wer ist dann geflügelter als er? Wer kann ihm folgen? Wer wird es wagen?

Oh, wenn wir aufs neue, wie wir es bereits so oft im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte getan haben, die Verantwortung von der russischen Kultur auf die westeuropäische wälzen könnten, wenn wir hoffen dürften, daß dort in Europa jemand die Frage für uns lösen, sie sich überlegen und ein Wort sprechen würde, daß von dort uns Hilfe und Belehrung kommen könnte! Aber ach, von Tag zu Tag überzeugen wir uns mehr und mehr, daß jetzt dort niemand für uns eintreten, uns nichts sagen wird, daß dort alles, was zu sagen möglich war, schon gesagt worden ist, daß wir allein sind. Nicht patriotischer Stolz und Freude, sondern Schrecken und Verzweiflung ergreifen uns bei dem Gedanken, daß wir gerade in diesem schrecklichen Augenblicke allein stehen, daß wir von da nichts zu erwarten haben. Wir fühlen, daß die Zeit heranrückt, wo vom Westen uns, den Hilflosen, sich die Hände hilfeheischend entgegenstrecken, wo man von da aus mit größerer Hoffnung zu uns herüberschauen wird, als wir jemals hinüberschauten, wo man sehnsüchtig einem Worte von uns entgegenharren wird, einem Wort oder einem Taubstummenzeichen.

„Europa ist ganz unterminiert, mit Pulver geladen und wartet nur auf den ersten Funken", sagt Dostojewski. „Das Feuer, das durch einen Funken entstanden ist, wird nicht eher verlöschen, bis es alles verzehrt hat", sagt L. Tolstoi. Ist dieses Wort vom Funken, in dem L. Tolstoi und Dostojewski, der Hellseher des Fleisches und der des Geistes, so auffällig übereinstimmen, nicht vorzugsweise unser russisches Wort, unser russisches Zeichen?

Und wer weiß, ob nicht die unbedeutende Handvoll russischer Menschen mit dem neuen religiösen Bewußtsein (in der höheren Kulturschicht — das Leben der niederen Volksschichten ist für uns bis jetzt ein Geheimnis) sich nicht als dieser Funke erweisen wird? Das Pulver fürchtet den Funken und beruhigt sich: „Das ist nichts; es ist nur ein einziger Funke; wir unzähligen, gleichartigen, kleinen, grauen Körner werden ihn ersticken, verlöschen." Der Funken aber fürchtet das Pulver noch mehr. Alles um ihn herum ist tot, dunkel und still. Lohnt es sich zu kämpfen? Soll er diese Last heben, diese eisernen Träger und steinernen Gewölbe der Pulverkammer zerstören? Und er ist bereit zu sterben. Aber siehe, plötzlich, in der größten Verzweiflung, wird die Hoffnung geboren. Von diesem Kampfe der Hoffnung mit der Verzweiflung, von einer unbestimmbaren letzten Bewegung der Atome, der chemischen Moleküle hängt es ab, ob das Verlöschen des Funkens zum Tode oder zu einem neuen fruchtbaren Leben führen wird. Damit eine Explosion entstehe, ist es nötig, daß das Allerkleinste und Größte, das Allerschwächste und Stärkste im Funken zu sich selber sage:

„Entweder ich oder niemand."

Den russischen Menschen des neuen religiösen Bewußtseins ziemt es, daran zu denken, daß von einer unbestimmbaren letzten Willensregung in einem jeden von ihnen, von der Bewegung der Atome vielleicht das Schicksal der ganzen europäischen Welt abhängt, daß, so unbedeutend sie sich auch vorkommen mögen, so beschämend auch der Verfall der gegenwärtigen russischen Kultur sein möge — sie dennoch das Erbe Peters des Großen, Puschkins, L. Tolstois und Dostojewskis nicht ungestraft aufgeben dürfen. Sie dürfen es gerade jetzt nicht tun, wo das Erbe nicht ihnen allein, sondern auch denjenigen, an die sie eine noch unbezahlte Schuld abtragen müssen, nötig ist; denn, wenn sie ihm jetzt entsagen würden, hieße es vielleicht wirklich für immer und unwiderruflich:

. . . mit erbarmungsloser Hand
Verstößt der Herr mein Vaterland!

Sie müssen daran denken, daß sie vielleicht dem Tage der Abrechnung nicht entgehen werden, an dem es dann zu spät sein würde, die Last der Verantwortung von sich abzuwälzen, und an dem sie das letzte furchtbarste, weil scheinbar lächerlichste, unsinnigste und dennoch unvermeidliche, einzig vernünftige Wort werden sprechen müssen:

„Entweder wir oder niemand.“

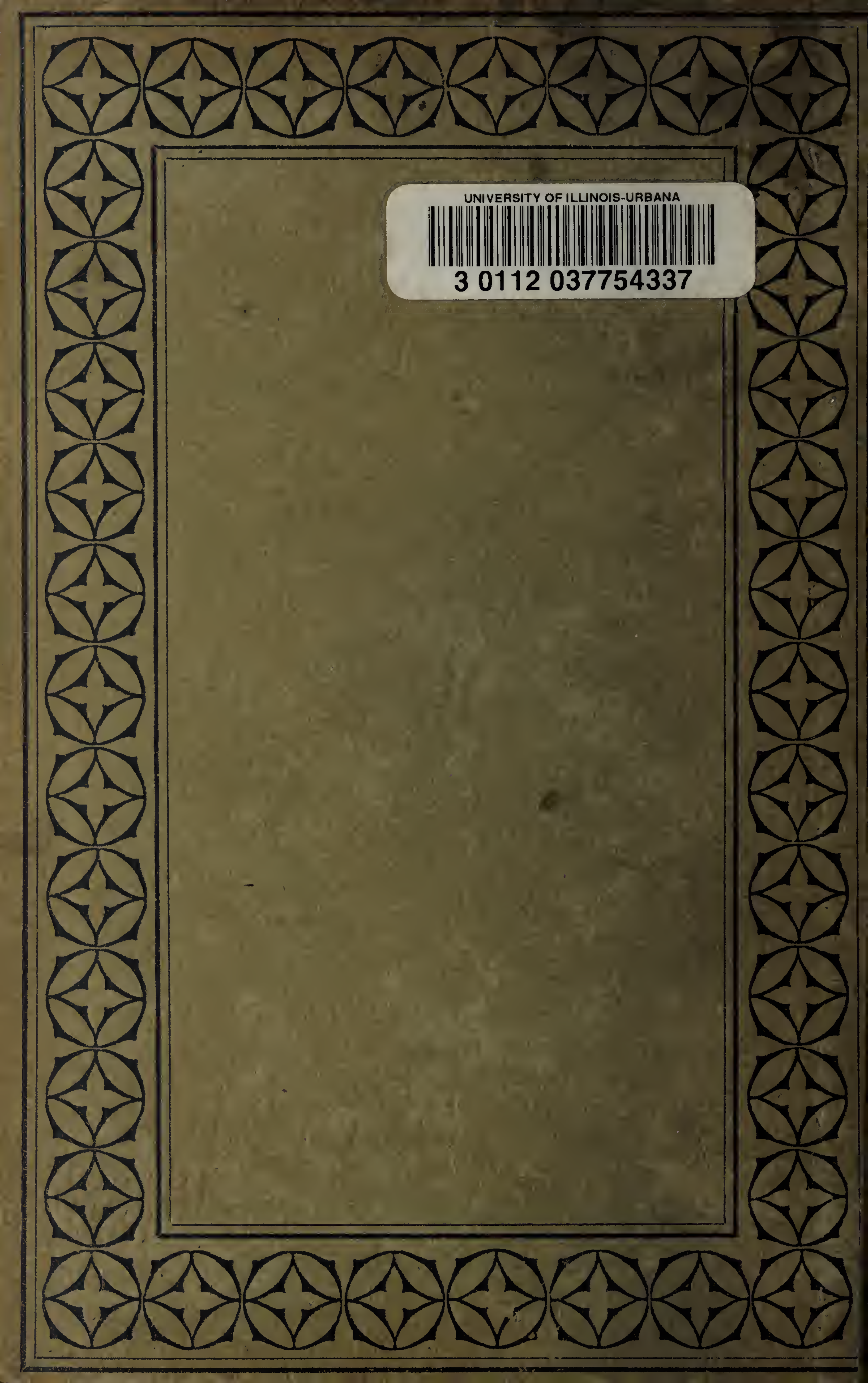
Inhaltsverzeichnis


KW

Oskar Bonde, Altenburg.






UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 037754337